صفحات من «سيرة ذاتية»

عن الأصل والمولد والأسرة...

الدكتور سهيل ادريس

وُلدت في بيروت يوم السابع والعشرين من تشرين الثاني عام ١٩٢٥. ولكن تذكرة هويّتي الحالية تقول إني كنت من مواليد ١٩٢٣.

وتفسير هذا الاختلاف بين التاريخين وارد في سجلّات المقيمين لإحصاء ١٩٣٢ بالمديرية العامة للأحوال الشخصية، وهو عبارة «صُحِّح تولّده من سنة ١٩٢٥ بقرار المحكمة في جلسة ٤/١٢/١٩٤١».

لماذا صحّحوا تولُّدي بتكبير عمري سنتين؟

أذكر أني أنهيت عام ١٩٤١ دراستي في «الكلية الشرعية في بيروت»، وعزمت على السفر الى القاهرة للالتحاق بكلية الآداب في الجامعة المصرية. ولكني فوجئت بأنّ السفر الى الخارج، وكانت الحرب العالمية الثانية ما تزال قائمة، محظور على من كان عمره دون الثامنة عشرة...

ما العمل إذن؟

قال قريب لي: «نقيم دعوى في المحكمة بأن خطأ قد وقع في تأريخ ولادتك، ونطلب تصحيح الخطأ...»

قلت: «ولكن هل تقبل المحكمة؟»

أجاب قريبي: إذا تقدَّم شاهدان، فشهدا بوقوع الخطأ.. وسيكون الأمر يسيراً لأن المطلوب هو تكبير العمر.. ولو كان المطلوب هو تصغير العمر لكان الأمر أصعب جداً!

سألته: وأين الشاهدان؟

قال: أنا أحدهما... ولن يصعب علينا العثور على الآخر!

وهكذا كُبِّر عمري... بشاهدي زور!

وما كنت بحاجة لأن أتساءل عن سرّ حماس قريبي لتأدية هذه «الخدمة» لي، فقد كنت على يقين من أنه يعرف أن علاقة حب كانت تنسج خيوطها بيني... وبين ابنته.

وعلى أني حفظت لقريبي «معروفه»، وحمدته له، فقد اشتدَّ نفوري من الزور... وعاهدت نفسي على مكافحة التزوير في كل شأن من شؤون الحياة، حتى ولو كانت الغاية من التزوير أحياناً غاية نبيلة!

والحق أن تكبير عمري لم يَعُد عليَّ بأي نفع.. فقد عدلت إدارة الكلية الشرعية عن إيفادي الى القاهرة لدراسة الآداب، بعد أن نزعتُ الجبَّة والعمَّة...

بل إنني كنت أجد مشقّة وعُسراً بإقناع الناس بأني أصغر سنّاً مما تشهد به تذكرة هويتي، وكنت أجد من المضحك أن أعمد، كلما دعت الحاجة، الى إبراز وثيقة تصحيح العمر...

ومع الوقت، نسيت الموضوع أو تناسيته، لا سيما بعد أن تزوَّجت، ووجدتْ زوجتي أن من نقص العقل أن تحاسبني على عامين أكثر أو عامين أقل، أي إذا كنت أكبرها بتسع سنوات أو بإحدى عشرة سنة!(*)

وما دام الحديث عن تذكرة الهوية، والشيء بالشيء يذكر كما يقول الناسٍ، فإنها تثبت أن الجنسية لبناني، وأن المذهب: مُسلم سني.

ما زلت حتى اليوم، بالرغم من جميع النكسات والانشقاقات والفواجع القومية، آمل أن يأتي اليوم الذي

(*) حين قرأت زوجتي هذه العبارة، قبل أن أدفع بهذا المقال الى المطبعة، احتجَّت عليّ قائلة: «هل من الضروري أن تكشف على صفحات الجرائد حقيقة عمري؟».

يحمل فيه أبنائي أو أحفادي أو أحفاد أحفادي هوية لا تحمل إلا كلمة واحدة: عربي.

* * *

اسم أبي: شريف ادريس.

ويُقال إن أصلنا من المغرب، ككثير من الأسر اللبنانية التي هاجرت منذ مئات السنين من المغرب واستوطنت البلاد العربية. ويُقال كذلك إن أجدادي ينتمون الى الأدارسة الذين أقاموا دولة لهم في المغرب الأقصى في القرن الثامن، وبنوا مدينة فاس، ويرجعون بنسبهم البعيد الى الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

والحق أنّي لم أهتم يوماً بما يُسمَّى شجرة العائلة، ولم أتساءل أكنت في أصلي من الشرفاء أم من الدهماء، لأني نشأت على الإيمان بأن «الفتى من يقول هأنذا، وليس هو من يقول كان أبي»، على ما علَّمونا منذ نعومة أظفارنا.

بيد أني حين بلغني أن للأدارسة وقفاً في مدينة «فاس»، دفعني الفضول، وكنت مع زوجتي في زيارة للمغرب عام ١٩٨٤، للتوجه الى «فاس»، علّني يصيبني من هذا الوقف رذاذ...

وتبيَّنَ لي هناك أن الوقف في المقام الإدريسي ضئيل هزيل، يتنازعه الكثيرون، فآثرت أن أهرب... خشية أن أطالَب بما لست أعلمه من ضرائب قديمة!

وأتممنا تجوالنا في دروب فاس الضيِّقة التي لا تدخلها السيارات. وفي طريق العودة، أدركتنا عربة نقل يجرُّها بغلٌ في زقاق ضيِّق حُشرت فيه زوجتي، فأصيبت بخدوش في جانب عنقها وكتفها، وسمعتها تتمتم، وهي تتوجَّع قائلة: ... أنت وأجدادك!

كان أبي، على ما يروي الأقرباء، من أغنياء التجار في منطقة المرفأ بالعاصمة، حيث كان يدير مع عمّي تجارة «مال قبّان». ولكنه كان يتجاوز الكرم والأريحية الى الإسراف والتبذير. ويروون أنه دعا الى عُرسه الراقصة بديعة مصابني، وأنه أهدى عروسه عقداً من اللؤلؤ كان باهظ الثمن، كما أهدى الى القريبات من فتيات الأسرة، بتلك المناسبة، عقوداً ذهبية؛ وظلَّت الأفراح في البيت قائمة طوال أسبوع، والمائدة مبسوطة بالطعام والحلوى لكل مهنِّىء من الزوّار. ولعلَّ هذه السعة في الإنفاق كانت على سبيل التعويض من أنه تزوَّج وهو في زهاء الأربعين من عمره بعروسه التي لم تكن تتجاوز الثالثة عشرة...

وأمّي سهيلة غندور، هي من أسرة تُعَدّ في أسر بيروت البورجوازية التي منها عائلات الداعوق وبيهم والشيخ وفتح الله وسواها، وقد هاجرت من المغرب في موجات متتالية، وتوزَّعت بين ثغور المتوسط وبلدان الجزيرة العربية.

أمّا أمّها، جدَّتي أسماء غندور، فقد تأخَّر زواجها من جدّي ابن عمّها مصطفى غندور الذي كانوا قد «قطعوا سُرّتها» عليه لدى مولدها. و«قَطْع سُرّة» فلانة على فلان كناية عن رصدها لتكون زوجته في المستقبل باتفاق الأسرتين. وقد جعلوا أسماء تنتظر حتى بلغ مصطفى الثانية والعشرين. ولم تكن هي تصغره إلاَّ بأشهر قليلة. وكان من نتيجة هذا الانتظار أن اكتسبت أسماء نضجاً وخبرة، فطلبت لدى عقد الزواج أن يكون طلاقها «بيدها»، وربما كانت من أوائل الفتيات البيروتيات اللواتي طالبن بهذا؛ والواقع أنها لم تلبث طويلاً حتى استعملت هذا الحقّ، إذ اكتشفت بعد أشهر من مولد ابنتها، أمي سهيلة، أن زوجها كان على علاقة براقصة يهودية تعمل في أحد مراقص حيّ «الزيتونة» في بيروت... وهكذا حصلت جدَّتي على الطلاق من جدّي، وبقيت أمّي في كنفها. ثم تزوَّجت أسماء عمّي مصباح ادريس الذي سهَّل زواج أخيه، أبي شريف، بابنتها سهيلة، بالرغم من الفارق الكبير في السنّ. أي أن الأخوين تزوَّجا الأمّ والبنت. وهكذا يكون أخوالي أبناء عمّي في الوقت نفسه... وقد كانت هذه أُحجية أتسلَّى أحياناً بطرحها على الناس: كيف يكون المرء خالاً وابن عم في وقت واحد؟

ألحقت جدَّتي أمّي بمدرسة «سان جوزيف» التي تدرس فيها قريباتها، وتُعنى عناية خاصة بتدريس اللغة الفرنسية. وقد كانت أمي مجتهدة في دراستها وذات نباهة، وتمكنت من التحدّث بالفرنسية في وقت قصير، وكانت مغرمة بالمطالعة، ولكن تزويجها، وهي في الثالثة عشرة من عمرها، حال دون أن تواصل تحصيلها، ولم تلبث طويلاً حتى أصبحت أمّاً.

اشترى أبي للسكن منزلاً كبيراً ذا طابقين في محلة «البسطة التحتا» المشرفة على «الخندق الغميق». وقد زرت مؤخراً هذا البيت الذي وُلدت فيه، والذي أصبح منذ حين «مدرسة الزهراء»، وهو يضم عشر حجرات جُعلت صفوفاً للدرس، بالإضافة الى «دارين» كبيرين وفناء واسع جُعل ملعباً للأولاد. ولا تزال «المشربيات» قائمة على السلّم الحجريّ الذي يوصل الى الطابق الأعلى، كما لا تزال بعض كُوى في أعالي الجدران رُكِّب فيها زجاج ملوَّن مؤطَّر بعروق من البرونز. على أن سقف هذه الطبقة العليا كان قد انهار بعد إصابته بقذيفة من قذائف الحرب الأهلية، فأقيم بدلاً منه سقف خشبي يعلوه قرميد أحمر.

في ذلك البيت، وُلدتُ على يديْ «داية» تُدعى «أمّ سليم» كانت تولِّد نساء الأحياء. ولكنّ أمّي كانت تُعارض أن يُختن الطفل الذكر عند مولده «حرام... سيتألَّم كثيراً. ولا أستطيع أن أتحمَّل رؤيته وهو يتوجَّع». كانت تقول، وهي

تذكر ما عاناه أخي الأكبر. وعبثاً حاولت الأمّهات من قريباتها إقناعها بتعجيل «التطهير»، «لأنَّ الولد حين يكبر، يقولون، يعصى، وغالباً ما يهرب من المطهِّر». . . حتى بلغت الثالثة من عمري، فخطفتني «عاتكة» التي كان أبي وأمّي قد زوَّجاها بابن أخت أبي على سبيل «الخطيفة»، إذ كان أهلها يعارضون زواجها، فطهَّرتني مع ابنها «عزّة» الذي كنت أكبره ببضعة شهور. وحين أعادتني الى البيت مطهَّراً، وأنا أبكي، أخذت أمّي تبكي معي. . . فكان على «عاتكة» ذلك اليوم أن تهدّىء بكاء ثلاثة أشخاص!

قالت أمّي، بعد أن مسحت دموعها وابتسمت: «بي على مُقْلك يا عاتكة!»

أجابت عاتكة: «واحدة بواحدة. . . خطفتموني لتوفيق (زوجها) فخطفت «سهيل» للمطهِّر!»

وأخذتا تضحكان وتقهقهان. . . ويروون أني توقَّفت قليلاً عن البكاء لأنظر إليهما، غير فاهم من الأمر شيئاً. . . وحين دخلتا الى المطبخ لإعداد لوازم حفلة التهنئة «بالطهور»، عدت الى البكاء!

ترتبط صورة عاتكة في ذهني وأذهان إخوتي بطبَّاخة ماهرة كانت تدعو العائلة الى ألذّ طعام يُطبخ في بيروت. وكنا نتسلَّل الى بيتها، على غير علم من أبوينا، فتُخرج لنا من «المراطبين» كُتَلاً من مُربَّى القَرْع مَحْشُوَّة باللوز والجوز، نأكلها على مهل ونحن نتلمَّظ بها متلذِّذين.

أما زوجها «أبو عزّة» الذي كان أبي خاله، فقد كان مشهوراً بصنع «البوظة» بالحليب أو بالليمون أو بالفريز. وكنَّا غالباً ما نتحلَّق حول آلة صنع البوظة نتفرَّج عليه يُدير فيها بيد حديدية أسطوانة ملأى بالحليب المُسَحْلَب يُراكم حولها قطع الثلج، ويسمح لنا، كلٌّ بدوره، أن نحرِّك هذه اليد الحديدية حتى تكلّ يدنا الرخصة. ولم نكن نحتاج أكثر من ساعة، حتى يجمد الحليب ويتحوَّل الى أشهى بوظة يتحلَّب لها الريق وتُثلج صدورنا الظمأى.

كان «أبو عزّة» معلِّماً كبيراً في «سوق الخضار» يوصيه أبي على كميَّات هائلة من الفاكهة يُرسلها الى بيتنا بأكياس من الخيش، تُوضع في «غرفة المونة» التي لم نعرفها يوماً فارغة. . . وغالباً ما سمعت عبارة: «أبو وجيه. . . يحبّ بطنه» يتداولها الأقرباء وهم يتغامزون. وكان لأبي كَرِشٌ أنفر منها لأنه لم يكن يتورَّع عن تنفيسها بريح يُطلقه بين الفينة والفينة دون تحرّج حيثما تنقَّل في المنزل. . وسمعتُ أمّي ذات يوم، بعد أن فرغنا من غداء تجشَّأ منه أبي، تقول بتقزّز «أعوذ بالله! ما هذا! من فوق ومن تحت!» فضحك أبي طويلاً، حتى أضحكنا جميعاً وعلى رأسنا أمّي!

***

وأنا ثاني سبعة رُزقهم أبي وأمّي.

يكبرني «وجيه»، بِكْر العائلة، بزهاء عام ونصف. وقد قطع دراسته في نهاية المرحلة الابتدائية، ملتحقاً بمتجر خالي، لنفوره من الدرس أولاً، وحاجة أبي، بعد أن آل الى الفقر، الى من يعينه للقيام بأود الأسرة ثانياً. وأما أخي منير، الذي يليني، فإن عوز العائلة نفسه هو ما اضطره اضطراراً الى وقف دراسته، بالرغم من اجتهاده وحسن تحصيله، فالتحق بعمل في مقهى «الأوتوماتيك» الذي كان يملكه الخال نفسه. وأما أخي الأصغر، أنس، فقد وُلد بعد ثلاث بنات، وبذلت أمّي كل جهدها لإجهاضه فأخفقت.

كانت وجيهة، كبرى البنات الثلاث، موضع اهتمامي لما كانت تتمتَّع به من ذكاء وطموح الى بلوغ مرتبة عليا من التحصيل. وحين أنهت دراستها الثانوية في كلية المقاصد الاسلامية للبنات، ووافقت جمعية المقاصد على إيفادها في بعثة للتخصص في التربية بالقاهرة، وقفتُ في وجه معارضة أبي لسفرها، وشجعتها على نزع الحجاب، وظللت أدعم جهدها الدراسي، حتى نالت دبلوم التربية وعلم نفس رياض الأطفال من جامعة ابراهيم باشا بالقاهرة. وحين عادت الى بيروت، تولَّت تدريس مادة التربية في بيت الأطفال التابع لجمعية المقاصد الاسلامية، وتزوَّجت المحامي شفيق الوزان، الذي أصبح، في الثمانينات، رئيساً للوزارة في لبنان.

وأما أختاي الأخريان، عائشة ويُسْر، فقد تزوَّجتا بتاجرين من تجّار بيروت، وأصيبت يُسْر، وهي في شرخ الشباب، بنزيف في رأسها قضت منه نحبها، فخلَّفت في قلوب أفراد الأسرة نزيفاً من الحزن لا يرقأ. . .

***

كان أقرباء أبي من آل مبسوط وفايد والحلواني وكوش والسردوك ينزلون منازل متجاورة حول بيتنا الكبير، يتزاورون ويتضايفون ويتبادلون الودّ، ويعيشون في شبه «قبيلة». . .

وكان أبي، بشهادة الأقرباء، مُسرفاً مبذِّراً، أغراه على ذلك غناه في التجارة، وامتناع أمي عن معارضته، تجاوباً مع وضعها الاجتماعي الميسور. وكان كثيراً ما يُولم للأقرباء، بمناسبة وبغير مناسبة. ويبدو أن أحد التجّار من زبائنه قد استغلَّ نزعة الكرم لديه، فأقنعه بأن يكفله لدى تجّار آخرين، بمبلغ كبير من المال. وكان في ذلك خدعة ذهب ضحيتها أبي الطيِّب القلب، إذ أُعلن إفلاس ذلك التاجر بعد يومين، فأصيب أبي وعمّي، من جرَّاء دفع الكفالة، بضربة قاسية في مالهما الذي أجهزت عليه صفقة فول استورداه في سفينة تجارية من مصر، إذ وصل الفول مسوّساً الى المرفأ، فأُلقي في البحر، وآل أبي وعمّي، كالتاجر الذي كفلاه، الى الإفلاس!

وأحسَّت العائلة بأن وضعها الاقتصادي قد تغيَّر بعد أن باع أبي منزل «البسطة التحتا» ونقَلَنا الى طابق أرضي استأجره في محلة «برج أبي حيدر».

وفي ذلك المنزل، أيقظتنا ذات صباح، طرقات عنيفة على الباب. وما كاد أبي يرى الطارق حتى سارع الى إغلاقه، فإذا بالرجل ينفجر بالشتائم والسباب، وينعت أبي بأقبح النعوت، مطالباً إيَّاه بردّ ماله، فأدركنا أن أبي كان مديناً له، ولكنه عاجز عن الوفاء بدينه. وكنا ننظر الى أبي ممتقع الوجه، يرشح جبينه عرقاً، ولا ينبس بكلمة.

ولعلَّ هذا المشهد، الذي لم أنْسَه يوماً، كان السبب في نفوري الشديد من الدَّين... والدائنين والمدينين، وحرصي طوال حياتي على ألَّا أكون مديناً لأحد.

والحق أني كنت، على ما أذكر، أشعر بشيء من الذلّ حين كنت أقف مع أخويَّ كلّ صباح، ونحن في طريقنا الى المدرسة، أمام باب تاجر صغير للحبوب، ليُعطينا خمسة قروش، هي «خرجيّتنا» اليومية، سَداداً لِدَيْنٍ لأبي لدى ذلك التاجر، منذ وقت طويل. كان ذلك أشبه بالاستعطاء و«الشحاذة»، وكنت أرفض أن أقوم بهذا العمل حين كان أخي يُحيله إليَّ، بين يوم وآخر، فأذكِّره دائماً بأنه هو الأخ الأكبر، وأن أبانا قد عهد اليه وحده بهذه المهمة!

وازداد إحساسي بالمذلّة حين فهمت أن أقساطنا المدرسية، نحن الثلاثة، كان يدفعها لصندوق كلية المقاصد الاسلامية التي أُلحقنا بها في المرحلة الابتدائية، زوج خالة أمّي الوجيه الثريّ أنيس الشيخ. ثم تحوَّل ذلك الشعور الى ما يشبه الحقد على ذلك الثريّ، لأنه لم يكن يُرسل الى منزلنا سائقه، فيحملنا مع أولاده كل صباح بسيارته الفارهة السوداء «الناش» الى المدرسة.

قال لي أبي، حين طالعته بذلك الاحتجاج: «اسكت! شحَّاذ ومُشارط!»

ويبدو أني لم أفهم آنذاك قصده. ومع ذلك، فقد سألته بلهجة لا تخلو من تعجُّب:

- ولماذا أصبحنا شحَّاذين؟

صاح أبي بلهجة غاضبة:

- استغفر الله! إيَّاك والكفر، يا ولد!

ولم أُجب بشيء، بل أخذني بعض الخوف من أن أكون حقاً قد كفرت...

* * *

قضينا بضع سنوات في «برج أبي حيدر»، ثم انتقل بنا أبي الى منزل آخر في «البسطة التحتا» ليكون قريباً من المسجد الذي عُيِّن فيه ليؤمّ المصلِّين فجر كل يوم.

وكان أبي يرتدي ثياباً تجمع بين الدينيّ والمدنيّ: فهي تتألَّف من بنطال كالبناطيل المدنيّة، وإن كان أوسع، وسترة كجبب المشايخ، وإن كانت أقصر. وكانت عمامته تختلف عن عمامة المشايخ الأسطوانية البيضاء، بأنها رقيقة سمراء، تسمَّى «شرخانة»، تُلَفُّ على طربوش أحمر، وهي مطرَّزة بخطوط مذهَّبة.

لم يكن أبي رجل دين، بل رجل تديُّن، أخذ من بعض علوم الدين بأطراف. وكان يحفظ القرآن ويروي الحديث، ويدعو أصدقاء له وأقارب الى لقاءات دينية وحفلات ذِكْر يحضرها أحياناً بعض «المولوية» الدوَّارين. وكنت أتسلَّل الى غرفة الاستقبال فأجلس على مقربة منه أستمع الى المدعوين يقرأون سورة الكهف أو سورة يس، فيشجعني مربتاً على كتفي، ويصحبني لتأدية صلاة الجمعة والاستماع الى خطبتها. ولكني كنت أحبّ، أكثر ما أحبّ، مثابرته على صلاة الفجر في جامع «البسطة التحتا». وقد طلبت منه يوماً أن يوقظني فجر اليوم التالي لأصحبه الى الجامع، فسرَّه ذلك، ورافقته سعيداً بعد أن توضَّأت، وصلَّيت مع المصلِّين الذين أمَّهم، ثم عُدت معه الى البيت، مسحوراً بذلك الجوّ الدينيّ وبصوت أبي الحنون وهو يتلو آيات من القرآن في ركعتيْ صلاة الفجر...

وفوجىء أبي يوماً حين استمع إليَّ أتلو القرآن، فقال لي مبتهجاً:

- لم أكن أعرف أن صوتك جميل!

قالت له أمّي بلهجة افتخار:

- إنك لم تسمعه وهو يغنِّي لعبد الوهاب أو أم كلثوم!

كانت أمّي تعشق صوت أم كلثوم، وتحرص على الاستماع إلى حفلتها الشهرية من إذاعة القاهرة. وأذكر أننا كنّا نقصد، سيراً على الأقدام من منزلنا في برج أبي حيدر، بيت «أبو عزّة» في «البسطة التحتا»، لنسهر على صوت أم كلثوم عبر جهاز الراديو الذي كان قريبنا من أوائل الذين اقتنوه في بيروت... كان الخميس الأول من كل شهر يوماً عزيزاً علينا ننتظر حلوله بفارغ الصبر، لنحيي ليلته مع أم كلثوم، غناءً ساحراً يهزّ أجسامنا ونفوسنا، نتمايل منه طرباً ونشوة، ونتابع آهات المستمعين المصريين وصياحهم وتصفيقهم، وتردِّد أمّي: «آه يا ثومة! آه يا ثومة!» ويردِّد أبي: «سبحان من وهبك هذه الحنجرة!».

وسهرنا، ذات ليلة من ليالي الربيع، على سطح منزل «أبو عزّة» في ضوء القمر، نستمع إلى أم كلثوم تصدح بأغنيتها التي حفظتُها «رقّ الحبيب وواعدني يوم...» كنا نجلس فوق «طراريح» بُسطت على السطح. وقد ألجأنا ضيق المكان وكثرة الساهرين إلى ما يشبه التلاصق في المجلس، فألفيتني إلى جوار فتاة من قريباتي أحسست بذراعها العارية تلامس

ذراعي فتبعث في جسمي رعشة لذّة. . . وحين زدت التصاقاً بها لم تبتعد ولم تتراجع، بل حسبتني ألمح على شفتيها طيف ابتسامة. . . وتنبّهت فجأة إلى أن نهدها بدأ يبزغ على صدرها، فعجبت لذلك إذ كنت أعلم أنها في مثل سني وأنا لم أبلغ العاشرة بعد!

قضيت تلك السهرة مع أهلي، أستمع إلى «آهات» أم كلثوم، ترافقها أنفاسي المتقطّعة ورعشات خفيفة في جسمي ورجفة في يدي التي تتحرّق إلى ضمّ ذلك النهد الطفل على صدر «أميّة. . .»، ولكن يحول دون أن تسعى اليه ضوء قمر ساطع ظننت، حين حدّقت فيه، أنه يبتسم ساخراً مني. . .

حين عُدت مع أهلي الى المنزل قرابة الفجر، كنت أتساءل في ضيق: أليس بعيداً، أطول مما ينبغي، الخميس الأول من الشهر القادم؟

وبعد أرقٍ طويل، عانيت فيه من جسمي، نمت من إرهاق وأنا أحسُّ بأني أزداد شغفاً. . . بصوت أم كلثوم!

* * *

ليلة الخميس الأول من الشهر التالي، قصدنا منزل «أبو عزّة» لإحياء السهرة مع «مطربة الشرق». كان الجو حاراً، وكان الزوّار قد صعدوا جميعاً الى السّطح فاحتلّوا ساحته وأركانه، مقتعدين الطراريح، و«أبو عزّة» جالس في الوسط وحوله الأولاد يتفرّجون عليه وهو يدير آلة «البوظة».

وأخذتني الحيرة أين أجلس، فالحضور كثيرون متلاصقون، ولم تترك لي «أميّة» مكاناً بجوارها. . .

وقد رميتها بنظرة عتاب، فردّت عليّ ببسمة!

وتدبّر إخوتي أمرهم في الجلوس، وبقيت أدير عينيّ أبحث عن مكان، حتى رأيتها. . . «أميّة»، تنهض متجهة إلى السُّلّم. وقبل أن تهبط الدرج، التفتت إليّ وغمزتني بعينها. . . يا إلهي! كيف أوتيت تلك الجرأة!

أحسست بقوّة تدفعني من ظهري وتحرّك قدميّ باتجاه السُّلَّم.

وحين بلغت أسفل الدرج، توجّهت إلى «الدار»، فوجدتها واقفة في زاوية، عند باب مفتوح، كأنّها كانت تنتظرني. وقد مشيت إليها، يأخذني الخوف من أن يكون ثمة أحد. ولكني حين سمعتها تقول: «كلُّهم فوق»، اقتربت منها فأمسكت بيدها، فإذا هي تدني وجهها من وجهي، وتجرّني الى داخل الغرفة.

ضممتها، فأحسست بنهدها على صدري.

وحين انسلّت يدي إليه وهصرته، سمعتها تتمتم بصوت واهن، من غير أن تتراجع: «عيب!»

لم أجب بكلمة، وظلّت يدي تشدّ عليه حتى قالت: «إنك توجعني!» ونظرت اليها، فإذا عيناها شبه مغمضتين ووجهها ممتقع.

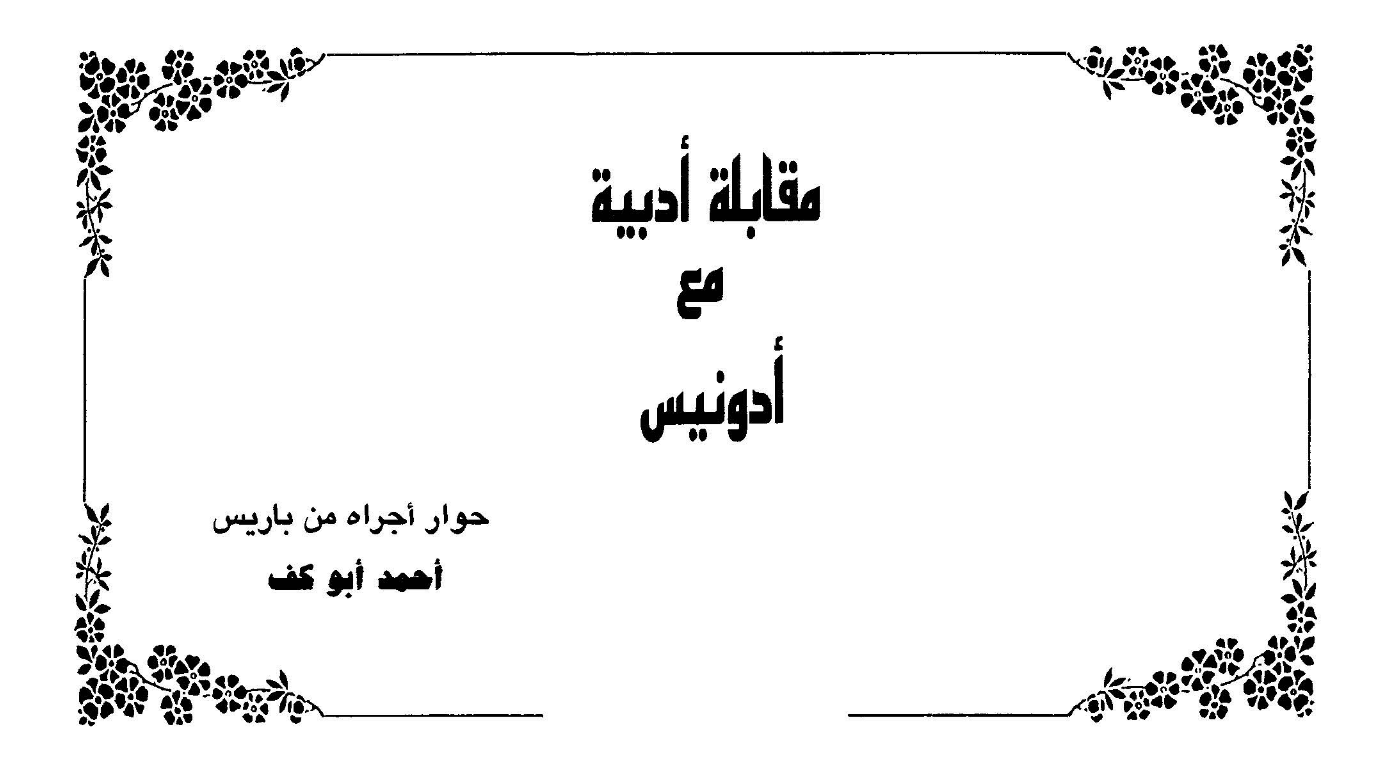
كنت أهمّ بالانحناء لأقبّل نهدها، وهو في يدي كالعصفور، حين سمعنا وقع قدمٍ تهبط الدرج.

تركتها مرتجفاً، واتجهت مسرعاً نحو السلّم دون أن ألتفت إليها، فالتقيت على الدرج «عاتكة» هابطة الى «الدار» فقالت لي: «أسرع لتأخذ حصّتك من البوظة قبل أن تنتهي!».

وظللت أرتعش، حتى رأيت «أميّة» تصعد الى السطح، وكان وجهها شديد الاحمرار. ولم أتنفّس الصعداء إلا حين رأيتها تبتسم لي.

تلك الليلة، لم أجد لذّة في أكل «البوظة»، ولم أطرب لصوت أم كلثوم.

كان ذلك، على ما أذكر الآن، أوّل لقاء لي بالجنس الآخر.



مقابلة أدبية مع أدونيس

حوار أجراه من باريس

أحمد أبو كف

كانت «الآداب» قد رغبت الى الشاعر أدونيس أن يكتب مقالاً يردّ فيه على التّهم التي تُكال له منذ بعض الوقت، فوفانا بنصّ مقابلة أدبية نشرتها مجلة المصور المصرية أخيراً (العدد ٣٣٥٤ تاريخ ٢٠ كانون الثاني - يناير - ١٩٨٩) أجراها معه أحمد أبو كف، وتنشرها «الآداب» في ما يلي:

أقول لأدونيس «علي أحمد سعيد» نبدأ بما يقال عنك؟

ويجيب قائلاً:

- إذن، لا تريد لهذا الحديث أن ينتهي، فما يقال عني لا ينتهي

- وأقول نبدأ ببعضه. مثلا تهمة «الشعوبية» وأنت نفسك تصف نفسك أحياناً بأنك شعوبي؟

- صحيح أصف نفسي أحياناً بأنني شعوبي، لكن في سياق الرفض الكامل للعودة لمثل هذا المصطلح، ولاستخدامه في غير مناسبته، وخارج دلالاته الأصلية والتاريخية، فلا غرض لبعث هذا المصطلح الا التشويه والغاء النقاش.

وقد لجأ الحكام الايرانيون الحاليون، وهم شعوبيون بحسب المصطلح القديم، الى استخدام مصطلح اسلامي هو «المنافقون» خارج مناسبته التاريخية ودلالاته الأصلية، أيضاً، وذلك لكي يلغوا الآخر، ويلغوا النقاش معه أيضاً. وهذا المصطلح تهمة توجه الى من يعارض السلطات الحاكمة، والغرض منه اسقاط صفة المسلم عن الآخر المعارض داخل المجتمع الايراني مقابل إسقاط صفة العربي. وفي الحالين تسوغ جميع أنواع القمع والإلغاء.

لكن لنوضح أولاً المدلول الأصلي لهذه العبارة. لقد نشأت في الأساس، ضمن سياق من الجدل حول هذه المسألة: هل يساوي الدين الاسلامي بين العربي وغير العربي. فيما وراء الانتماء القومي أو العرقي. أم أنه يفضل شعباً على آخر؟

وكان هذا الجدل يحتد، بقدر ما تتداخل فيه العوامل السياسية. كان موقف المسلمين الذين ينحدرون من أصول غير عربية، ينطلق من الحديث النبوي. «لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى» لكي يصل الى القول: إن الاسلام يؤاخي بين الجماعات والشعوب التي تعتنقه، مستندين في ذلك الى النص القرآني، بحيث لا يكون هناك امتياز لقومية على أخرى. أو لفرد عى آخر بسبب أصله أو لونه.

والشعوبية إذن هي التعبير النظري عن الاخاء والتساوي بين المسلمين، أيا كانت أصولهم، وبهذا المعنى، وفي هذا الاطار أقول - أحياناً - انني شعوبي.

- هذه الصفة تشمل عند ناقديك مدلولاً آخر فيما أعتقد؟

- هذه العبارة أخذت مدلولا آخر شوهها وذلك بسبب الصراع السياسي على السلطة بشكل خاص، بين المسلمين المنحدرين من أصل عربي، والمسلمين المنحدرين من أصول غير عربية، وأصبحت الشعوبية في سياق هذا الصراع السياسي الايديولوجي تهمة تشير إلى نبذ كل من هو غير عربي الاصل والى الحقد عليه وكراهيته. ومن المؤسف أن هذا المدلول لا يزال منتشراً حتى الآن. وانتشاره يعني أن العقلية التي رافقته في نشأته، لا تزال قائمة هي أيضاً حتى الآن. فنحن، من هذه الناحية، لا نزال نعيش في

الماضي، ونستخدم في خلافنا وجدالنا مصطلحات ومفهومات قديمة.

عدا أن استمرار مثل هذا المفهوم يكشف عن نزعات عرقية دفينة، لدينا، ويؤكد أن الدين نفسه لم يعد بالنسبة إلى من يستخدمه ويروج له أكثر من وسيلة في الصراع على السلطة.

ـ ويقال أيضاً أنك دائب هذه الأيام على الهجوم على المصريين؟ وانك نقدتهم ووصفتهم بالفراعنة وغير ذلك من الأوصاف التي ذكرتها في كتبك خاصة في ديوانك «أوراق في الريح»؟

هذا القول يستند الى تأويل سطحي وسيء النية. أنت تعرف أن كلمة «فرعون» مثلاً، ترمز الى الاستبداد والطغيان. وأنها تجاوزت في الاستخدام، مدلولها الحرفي المباشر، وأنا شأن كثيرين غيري استخدمها برمزيتها، وبما تدل عليه، لا بحرفيتها، وحين أتحدث عن الفراعنة ـ في سياق القصيدة التي يستقي منها هذا التأويل ـ لا أتحدث عن المصريين بل عن الطغاة في كل بلد وفي كل عصر. عدا أن تاريخ مصر أوسع من ان ينحصر في التاريخ الفرعوني.

وهكذا يقال في العبارات الأخرى المماثلة. في الشعر، خصوصاً، لا تفسر الكلمات بحرفيتها، بل برمزيتها، أو بمجازيتها خصوصاً أن اللغة العربية هي في أكثرها مجاز، كما كان يؤكد النحاة العرب. وتفسير المجاز حرفيا لا يشوه اللغة وحدها، وإنما يشوه المعاني أيضاً، ويحرفها فيما يشير الى قصور العقل المفسر، وقصور ادراكه. تصور مثلاً لو أننا نفسر القرآن الكريم، حرفيا ـ فما كنا نقول في مثل هذه الآية ـ تمثيلاً لا حصراً ـ : «ومكروا ومكر الله والله خير الماكرين»؟ وهناك آيات عديدة مشابهة يؤدي تفسيرها الحرفي الى ما يخالف الاسلام جملة وتفصيلاً.

والشعر العربي حافل بمثل هذه الأمثلة المشابهة. فحين يعزل قول شاعر عن سياقه الأصلي، ويؤول حرفياً وبشكل مباشر، يشوه الشعر والشاعر، وتشوه اللغة الشعرية نفسها.

ـ وما يقوله الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في مقالاته بالأهرام عن عدم اعترافك بالشعر المصري؟

ـ هذا أيضاً تأويل سطحي وسيء النية. لأن المشكلة هنا كما تبدو لي هي في أساسها شخصية، فكوني لم أعلن مرة إعجابي بشعره مسألة يؤولها بأنني لا أعجب بالشعر المصري. كأنه هو الشعر المصري كله، وعدم الاعجاب به هو عدم اعجاب بالشعر المصري كله.

ولا أريد هنا أن أتحدث عما كتبته عن الشعر المصري الذي لا أنظر اليه، في كل حال، بوصفه مصرياً. بل بوصفه جزءاً عضوياً من الشعر العربي. فهذا مبذول في كتبي لمن يريد الاطلاع.

انني حين أتحدث عن شاعر مصري أو عراقي أو سوري.. الخ.. لا أتحدث عنه الا بوصفه جزءاً من نسيج الحركة الشعرية العربية. وحين لا يعجبني شعره ـ وهذا من حقي قارئاً وناقداً، ومن حق الجميع ـ لا يعني أنني أشمل بعدم إعجابي هذا، شعر البلد الذي ينتمي اليه بالولادة.

ـ بالاضافة الى الشعوبية هناك تهمة الباطنية.. حتى أنهم يقولون إن بعض كتبك لا تفهم إلا «بمفاتيح» معينة، خاصة كتاب «المسرح والمرايا»؟

ـ حين أسمع هذه الكلمة أحاول أولاً أن أفهم القصد منها، وأقول هناك احتمالان لا أرى لهما ثالثاً.

إما أن يقصد بها أنني لا أعلن أفكاري وآرائي وانما ابطنها واكتمها.

وإما أن يقصد بها التعريض بالجماعة التي اصطلح على تسميتها بالباطنية، دينياً، والتي أنتمي اليها، وهي الجماعة الشيعية التي اصطلح أيضاً على تسميتها بـ «العلويين».

وردي من الناحية الأولى، أن لكل مقام مقالا، ولا «تطرحوا جواهركم قدام الخنازير».. أليس من حق كل انسان أن يحتفظ لنفسه بما يؤمن به؟ هذا، علماً بأن الواقع هو العكس. فجهري بأفكاري وآرائي هو نفسه الذي يجعل ما أكتبه ممنوعاً في معظم البلدان العربية. ورفضي رفضاً باتاً أن أحضر «المهرجانات» كغيري وأعود محملا بالهدايا، وبعد عودتي أشتم مستوى المهرجانات وأنتقد الذين دعوني ـ أقول أن رفضي القيام بمثل ذلك، هو الذي يعرضني لكثير من التهجمات التي تتردد في أكثر من صحيفة عربية. ولو كنت «باطنياً» لفعلت كما يفعل غيري وخصوصاً أولئك الشعراء «القوميين» «الثوريين».. الخ.. ولكنت مثلهم من «المقربين» «المرتاحين»، «الممدوحين»، «المشكورين».. الخ.

أما من الناحية الثانية، فكيف يمكن أن ترد على شخص يعد ولادتك ذاتها تهمة؟ وإذا كانت «الباطنية» تهمة، فلماذا لا تكون «الظاهرية» هي أيضاً تهمة؟ ثم إن من يعطي لنفسه الحق بأن يصف «الشيعية» مثلاً بأنها تهمة، يعطي في اللحظة نفسها الحق للمتهم بأن يصف «السنية» أو «المسيحية» بأنها هي أيضاً تهمة، وما هذا المستوى الذي تنحدر به الينا مثل هذه العقول التي تطلق مثل هذه التهم؟

الانسان بمشروعه وعمله، وليس بولادته وانتمائه.

الانسان يسهر على المستقبل، وأمثال هؤلاء من العرب يدفعون الانسان العربي الى أن يغرق في كل ما هو ضد الانسان، وسموه، وتفتحه، وضد أنسانيته نفسها.

ـ وانتماؤك للحزب القومي السوري، الذي له موقف من مصر بالذات؟

ـ أهذه هي التهمة الأخيرة؟ طبعاً، لا. فليس هناك تهمة

إلا وهي من نصيبي. حسناً. الحزب السوري القومي ما هو؟ لقد نشأ في زمن الاستعمار ضد الاستعمار، معلناً انه علماني بالدرجة الأولى الاضطهادات والاعتقالات جزء أساسي من تاريخه، وهو فكرياً ليس ضد العروبة، وليس ضد مصر، على العكس، يقول حرفياً، في مبادئه: «الأمة السورية أمة عربية» وليس في تاريخه كله ما هو ضد مصر، وانما كان ضد سياسات مصرية، محددة يراها خاطئة. وهو في هذا كمثل غيره من الأحزاب والمنظمات.

وأنا أتحدى من يأتي بعبارة واحدة من مبادىء هذا الحزب تشير الى أنه ضد مصر، بوصفها بلداً وشعباً، أو ضد العروبة. لقد نشأ الحزب في منطقة قد تكون أكثر مناطق العالم تعدداً وتنوعاً، ففيها أكثر من عشرين أقلية دينية وطائفية. فضلاً عن الأقليات السلالية واللغوية، من أكراد وشركس وسريان، وكلدان وأشوريين وأرمن وتركمان ويزيديين، الخ. وقد رفض الحزب القومي المفهوم القومي القائم على النسب والسلالة، وقال بنظرية «السلالة التاريخية» التي تنصهر فيها جميع العناصر. وهكذا قدم حلاً لهذا التنوع، يقول أن القومية حصيلة تفاعل تاريخي بين الناس والأرض، بصرف النظر عن أصولهم السلالية ومعتقداتهم، وهم في هذا وحدة اجتماعية ثقافية لا تتجزأ في كل حال يبقى هذا الرأي، نظرية قابلة للنقاش ـ لكن ادانتها المسبقة تشويه، عدا أنها هروب من النقاش بل الغاء له.

ـ القومية العربية في مفهوم الحزب القومي السوري هي تعددية على ما أذكر.. كيف؟

ـ لا يقول الحزب بالقومية العربية الواحدة ـ بالمعنى الايديولوجي السياسي، وانما يقول بالقومية العربية بالمعنى الثقافي ـ اللغوي، فهو يقول بلغة عربية واحدة، وثقافة واحدة ـ لكنه يقول في الوقت نفسه ـ كما أسلفت ـ بالتعددية والتنوع داخل هذه الوحدة، فلمصر خصوصيتها، ولسورية خصوصيتها، وللمغرب العربي خصوصيته، وانكار هذه الخصوصية أو الغاؤها أمر لا يقره الحزب. وما يقوله الحزب السوري القومي في ذلك، أعتقد أنه ليس الوحيد القائل بهذا، فهناك جماعات كثيرة، ومفكرون كثيرون يقولون هذا القول. وفي قولهم هذا يرفضون بالطبع الدعوات القومية ذات البعد السياسي ـ الايديولوجي ـ شبه العنصري، والذي لا يستند على أي أساس من العلم، ولا ينطلق من الواقع، وحقائق الاجتماع والتاريخ.

لهذا الحزب كان انتمائي السياسي الأول، وأنا لا أزال تلميذاً لم أتجاوز السادسة عشرة من عمري. لكنني مع ذلك تركت النشاط السياسي ـ الحزبي ـ كلياً، منذ أوائل الستينات، أي منذ ما يقارب الثلاثين سنة، وكما كان هذا انتمائي الأول، كان كذلك الأخير، وهذا ليس ادانة للحزب ولا لأي حزب آخر، فأنا لا أسمح لنفسي بإدانة أحد، وانما كان نتيجة التجربة والاقتناع بأن علي أن أختار بين النشاط السياسي والنشاط الشعري وقد آثرت هذا الأخير.

وبدءاً من هذا الاختيار، انصرفت بكليتي الى الشعر، والى الكتابة حول الشعر، والى النشاط ذي الطابع الشعري بشكل عام.

ـ ولماذا تركت هذا النشاط والبعض حتى الآن يحسبك في خانة فكر هذا الحزب؟

ـ ان موقفي هذا مبني لا على تجربتي في الحزب القومي وحده، بل أيضاً على معرفتي بالممارسة الحزبية في بلادنا، بشكل عام، فالأحزاب تفتقر في نظمها الداخلية العملية الى الروح الديمقراطية، والى البنى الديمقراطية، والأفراد فيها يتبعون القادة، والمعارضة فيها مجازفة تفضي الى فصل المعارض، في أحسن الحالات. ثم أن تجربة المبدعين مع الأحزاب تجربة مريرة ـ لا في بلادنا وحدها بل في العالم أيضاً. ولئن كانت ميزة المبدع والمثقف، التحليل والنقد والتحريك الدائم للأفكار، فإن هذه تصبح داخل الأحزاب شبه مستحيلة، وغالباً ما تنتهي بالصدام وبما لا تحمد عقباه خصوصاً إذا كان الحزب في السلطة.

لكن مع هذا كله، لا يزال بعضهم يردد بأنني سوري قومي، وفي سياق من الاتهام، كأن ذلك جريمة لا تغتفر، هذا ليس كثيراً وحسب كما يقال، وانما هو استهتار بالقيم كلها. وبالعقل، والمنطق. فالسورية القومية، وجهة نظر، والخلاف معها يجب أن يكون خلافاً فكرياً. وهي ليست جريمة لكي ينظر اليها بمنطق القانون الجزائي أو الجنائي. وقبل كل شيء، لماذا يستبسل هؤلاء في إطلاق مثل هذه التهم؟ وبأي حق؟ وماذا يمثلون؟ وما قيمة فكرهم؟ ومن هم؟ أللفكر العربي قضاة ومحاكم تفتيش وشرطة وهم الذين يقومون بهذه المهمات كلها؟ ومن يسندها اليهم؟، ان أحكامهم وأقوالهم لا تتوخى الحقيقة ولا المناقشة والسجال!! والا لتحرت الدقة ورجعت الى النصوص والوقائع.

ـ ماذا عن قصيدتك عن الخوميني التي نشرتها في جريدة «السفير» البيروتية؟ يتهمك البعض بأنك ما زلت تعتنق المذهب الباطني وتصدر أحكاماً عنصرية، وتساند الدم وإهدار كرامة الإنسان؟

أنت أيضاً تشارك في ترويج هذه الشائعة، والنظر اليها على أنها حقيقة. أنا متأكد أنك لم تقرأ هذه القصيدة! فهذه القصيدة ـ ان صحت تسميتها كذلك ـ لا تمدح الخوميني، ولا ذكر له فيها اطلاقاً، وإنما هي تحية للشعب الايراني كله، عشية اسقاطه النظام الامبراطوري، وأنا أرجو باصرار أن

يعاد نشر هذه القصيدة مصورة عن «جريدة السفير».

يبقى السؤال: لماذا تبنى أحكام على أشياء لم نرها بأنفسنا؟ ولم نتأكد منها؟ ولماذا نزور؟ لماذا لا نقول: هذه قصيدة عن الثورة الايرانية ضد الشاه ونظامه، كما هي في الواقع، ونفضل القول، تزويراً انها قصيدة في مدح الخوميني - فننتزع القصيدة من سياقها الواقعي التاريخي، وننظر الى الشخص الذي قاد الثورة الايرانية، خارج عمله التاريخي المحدد، ونقول إن القصيدة تمتدحه؟ يمكن نقد القصيدة بوصفها قصيدة، وفيها بوصفها كذلك، من المآخذ ما كان كافياً لكي يدفعني أنا نفسي - كاتبها - لكي أحذفها من شعري، كما فعلت مراراً بالنسبة الى قصائد أخرى كثيرة. وليست هناك أية حاجة الى اختلاق حجج أخرى - هذا إذا كانت المسألة شعرية، فعلا.

«وهذه هي القصيدة ولك أن تنشرها» أما إذا كانت المسألة سياسية، فأمر آخر، حينذاك أقول: لم ينتقد أحد الثورة الايرانية وهي لا تزال في بدايتها كما فعلت ومقالاتي في «النهار العربي والدولي» تشهد على ذلك - (لكن، من يقرأ؟)، ففي هذه المقالات وبخاصة مقالة: «من المثقف العسكري الى الفقيه العسكري» أوضح رأيي القاطع بأنني ضد إقامة الدولة على أسس دينية، وبأن الدين يجب أن يكون أمراً شخصياً، بحتاً، ولا يجوز أن يكون مدنياً.

- قيل أيضاً أنك زرت إيران بعد القصيدة، وأن لك حظوة عند حزب الله في بيروت. و. . و. . .؟

- ان جميع «التقدميين» و«الثوريين» في لبنان، من كل جنس ونوع، دعوا الى زيارة ايران وزاروها، باستثنائي شخصياً، والقائمون على الثورة يعرفون أنني إذ أيدتها إنما أيدتها في سياقها التاريخي، بوصفها اطاحة بنظام امبراطوري، ويعرفون أنني ضدها بوصفها تقوم على الدين، وتقول بتأسيس دولة دينية، ونظام ديني، لهذا يعرفون جيداً أنني لا يمكن أن أكون في التحليل الأخير، صديقاً لهم، لأنني لا يمكن أن أكون مناصراً لدولة دينية.

الخلاصة - يا أخي - أنني انطلق من معايير، أصوغ على أسسها مواقفي، فأنا نشأت في مجتمع بُني جزء كبير من تاريخه على الصراع مع اسرائيل. ولذلك أدخل في معاييري فلسطين وحرية الشعوب والديمقراطية. وكان نظام الشاه عدواً لهذا كله. ومن هنا يجيء تأييدي للثورة الايرانية التي أعلنت وقوفها الى جانب فلسطين وحرية الشعوب والديمقراطية. بادئة بإقفال سفارة اسرائيل وتحويلها الى سفارة لفسطين. لكن الكلام على موقفي من هذه الثورة يتجاهل هذا كله. بالاضافة الى تجاهل ما كتبته كما أشرت. وهذا يؤكد أن أصحاب هذا الكلام يريدون أن يظهروا أنني انطلقت في تأييدي من موقف ديني وشيعي، مما يسمح لي بالاستنتاج انهم يعارضون النظام الجديد في ايران لأنه ديني أو شيعي تحديداً وليس لأنه ضد الديمقراطية، مثلاً، أو ضد الحريات، ولو كان الأمر بخلاف ذلك لعارضوا أنظمة دينية أخرى موجودة في البلاد العربية ولا يقل الطغيان فيها عن الطغيان «الشيعي».

ومن العجب أن يصدر هذا الكلام عمن يسمون أنفسهم قوميين عرباً وعلمانيين، ذلك ان كلامهم يجعل دين الانسان تهمة، وفي العالم العربي أكثر من عشرين أقلية دينية أو طائفية. وهذه جميعها، بحسب كلامهم، لا بد من أن تكون متهمة سلفاً، لأن لها ديناً آخر.

- ننتقل الآن بعد التهم وسماع دفاعك؟

ويقاطعني أدونيس ويقول:

- هل انتهت التهم؟ هناك تهم أخرى كثيرة اتهمت بها. . الارتداد عن الاسلام، والتفرنس، والتأمرك، والتسفيت، وأن لي عشيقة وبيتاً في كل عاصمة من العالم. وأنني في شعري غامض وضد الجماهير، ومخرب للتراث. وماذا أيضاً. يا لبؤس هذه الحياة الثقافية العربية!

- أقول ننتقل الآن إلى جو آخر، كتابك «الثابت والمتحول» أثار جدلاً كبيراً، ما خلاصة الأطروحة التي يعرضها؟ ثم ألا ترى أن التحول الذي أنت في صفه الآن - سيكون ثابتاً فيما بعد؟

- «الثابت» و«المتحول» مصطلحان رأيت انهما يفيدان في فهم حركة الثقافة العربية من داخل، أكثر مما تفيد المناهج التي نشأت في اطار ثقافي مختلف، استجابة لقضايا ثقافية مختلفة هي أيضاً عن القضايا التي تطرحها خصوصية الثقافة العربية.

«الثابت» هو ما رمزت به الى المعايير والأفكار والقيم المرتبطة بالسلطة في المجتمع العربي.

و«المتحول» هو ما رمزت به الى المعايير والأفكار والقيم المرتبطة بالقوى الهامشية في هذا المجتمع أو التي بقيت خارج السلطة، في موقف معارض بشكل أو بآخر، قليلاً أو كثيراً.

وقد أكدت في الحالين ان هذين المصطلحين نسبيان، اذا لم يكن كل ما يرتبط بالسلطة «ثابتاً» ولم يكن بالمقابل أيضاً كل ما يرتبط بالهامشية والمعارضة «متحولا»، أي أنني أكدت على المعنى الأغلب والأعم في كل منهما.

وقد بدا لي، في التحليل أن «المتحول» لم يكن متحولا الا بالقياس الى الثابت السلطوي، وأننا إذا درسناه في ذاته قد يبدو «ثابتاً» - هو أيضاً. وبدا لي بالتالي، أن «الثبات» ناتج أساساً عن البنية الدينية. وان الخلل هو في كون هذه البنية تهيمن على مختلف وجوه الحياة والفكر في المجتمع العربي -

وعلى مختلف وجوه الابداع الفني والشعري أيضاً. واستنادا الى ذلك قلت قلت لا يمكن للمجتمع العربي أن يحقق تقدماً حقيقياً، جذرياً وشاملاً، الا بفصل الدين عن الدولة وعن الفن والثقافة، وبتأسيس مجتمع مدني علماني وعقلاني، وديمقراطي.

ـ من الفكر الى الشعر. كيف ترى وضع الحركة الشعرية العربية الحديثة وشعراءها؟

ـ قلت مراراً وأكرر ان هذه الحركة حققت انجازاً ضخماً، على صعيد اللغة الشعرية، وصعيد التقنية الكتابية، وعلى صعيد الرؤية الى الانسان والاشياء والعالم. وهي في ذلك علامة فارقة وأساسية، في تاريخ الشعر العربي، في مستوى العلامة الفارقة التي حققها شعراء الحداثة العربية في العصر العباسي. قياساً على شعرية الأصول كما تمثلت في الشعر العربي، قبل الاسلام بل ان الحركة الحديثة في عصرنا الراهن، ذهبت الى أبعد. ذلك أنها لم تقف عند حدود التغيير في التشكيل الشعري والتغيير في طبيعة العلاقة بين الكلمات والاشياء. وانما غيرت كذلك مفهوم الشعر ذاته، ومفهوم القصيدة ذاتها، ومعايير «الشعرية» نفسها، وهنا يكمن في رأيي انجازها الأعمق والأكبر.

وهناك تداخل وثيق بين أجيال هذه الحركة، وتفاعل عميق بين نتاجاتهم. وتتضمن هذه النتاجات ابداعات لا تقل عمقاً وأهمية عن ابداعات الشعر في اللغات الأخرى في العالم كله. وفي أحيان كثيرة، تكون في موقع التألق والتفوق.

ـ هذا اعتراف منك بما حققته الحركة الشعرية الحديثة. والتي أنت من فرسانها، لكنني هنا أحب ان أسألك بشكل خاص عن دور نزار قباني، فرغم شعره وصوره فانه ـ كما أعتقد ـ من أشعر الشعراء العرب المحدثين.. ما رأيك؟

ـ أنا ممن يحبون نزار قباني، وممن يقدرون عاليا دوره في لغة الشعر. ان له لغته الخاصة. وبيانيته الخاصة ـ مما أعطى للغة الشعر بعداً حياتياً يومياً. ولد بدوره حيوية جديدة في جسد الشعر العربي.

أما تقويم نتاجه، بوصفه نتاجاً محدداً، فأمر يخرج عن نطاق هذا الحديث، ويحتاج الى نقد شامل وعميق، ومثل هذا النقد لم ينشأ بعد، على حد معرفتي. وما يقال عن نزار، في هذا الصدد تحديداً يمكن أن يقال عن غيره من الشعراء.

ـ إذن ما رأيك الآن في «الشعر العمودي» باعتبارك شاعراً حراً، وباعتبار أنك أيضاً ألفت «ديوان الشعر العربي» واخترت فيه روائع الشعر العمودي؟

ـ كانت هذه التسمية اشارة الى القوة والأصولية. وهي اليوم تشير الى ما يناقض هذا كله تماماً: الى الضعف والتقليد.

شعراؤنا الكبار في الماضي من امرىء القيس الى المتنبي ـ كانوا جميعاً عموديين، وكان شعرهم عموديا. ولذلك فان المسألة ليست في العمود أو العمودية. وانما هي في تحولها الى تنميط والى تكرار واجترار.

المسألة هي، بتعبير آخر، في غياب الشعر والشاعر، فمعظم الذين يستمرون في كتابة الشعر، عموديا، تنقصهم الطاقة الشعرية. او الطاقة الابداعية. فالخطأ يجيء منهم. لا من العمودي. أظن أن الجواهري هو آخر العموديين «الحديثين» الذين سيحفظ لهم تاريخ الشعر العربي دورهم ومكانتهم، بالاضافة طبعاً الى «القدماء الحديثين» شوقي وحافظ ومطران.

ـ هل تشعر بأنك في حاجة الى جائزة أو «مجد اجتماعي» كما نرى هذه الحاجة عند بعض الشعراء وبعض الأدباء أيضاً؟ وهل الشعر يعطي هذا المجد الآن في عالم العرب بالذات؟

ـ المفارقة هي ان شعري عزلني ويعزلني كليا عن هذا «المجد الاجتماعي» وأنا سعيد بذلك. كل مجد اجتماعي تمنحه الأنظمة العربية الراهنة ـ بمؤسساتها وأجهزتها وقيمها السائدة ـ للشاعر، لا تمنحه تمجيداً للشعر، وأنما تمنحه لغايات أخرى.

ان كان لي مجد بالشعر، فهو المجد الذي يمنحني اياه الهامشيون الذين يعرفون أن يحلموا حقاً وان يستشرفوا عالماً آخر عربياً جديداً. وهو كذلك مجد الخروج دائماً من ضوء ساطع الى ضوء أكثر سطوعاً، من أجل المزيد من الاستقصاء والكشف ولعل في هذا ما يفسر لك عزوفي الكامل عن حضور المهرجانات الشعرية العربية وبخاصة الرسمية منها(*).

ـ كثر حديثك حول الحداثة الشعرية «الثابت والمتحول» والاتباع والإبداع.. من أجل ثقافة عربية جديدة، هل تريد أن تقدم في شعرك أجوبة لقضايا معينة؟

ـ لا يقدم الشعر جواباً. لا يدعي أنه يقول «الحقيقة» ربما كانت خاصية الشعر الأولى هي في أنه يكشف للانسان، تجريبياً، انه يشعر ويحلم ويفكر ويكتب ويتحرك في اللامنتهي. وليس في اللامنتهى أي وثيقة أو أي حقائق نهائية. ليس فيه غير السؤال الذي يقود الى السؤال. أليست اذن قوة الانسان في السؤال لا في الجواب؟ المجيب هو الله وحده. والانسان هو السائل. شعري من جهة السؤال فقط. وأضيف أن مهمة الشاعر الأساسية هي أن يكتب شعراً يستحق صفة الشعر.

(*) كيف يفسر الشاعر حضوره معرض الكتاب الأخير في القاهرة، وقد أقامته الهيئة العامة للكتاب وهي مؤسسة حكومية؟ «الآداب»

- ما موقفك إذن من هموم الانسان العربي؟ وهل تتألم اذا أسيء فهم شعرك؟

- «هموم الانسان العربي.. الخ.» من يحدد هذه الهموم، وما معيار تحديدها؟

ثم هل تكفي الكتابة عن هذه الهموم، أياً كانت، لتكون الكتابة جيدة؟

«الهموم» هي «موضوعات» فما علاقة هذه، شعريا، بالشعر؟ الكتابة تقوم بكيفيتها، لا «بالهموم» التي تحملها. لقد روج النقد الشعري الايديولوجي، منذ الخمسينيات، لأفكار وطرح قضايا نقدية، آتية من حقول السياسة والايديولوجية، لا من حقل الشعر، لذلك أسهم كثيراً في تشويش الذاتية الفنية، والكتابة الشعرية، والتقويم جميعاً، ومن المؤسف ان تكون بعض مصطلحاته التي لا تعني أي شيء على الصعيد الشعري، شائعة حتى اليوم، فمثل هذه المصطلحات هي التي تملي مثل هذه العبارات: «القصيدة» لذاتها، أم لقارىء ما؟ هل الشعر لديك مغامرة الذات مع ذاتها أم مغامرة من داخل المجتمع واليه.. الخ..» فهي عبارات «أيديولوجية» لنقد «موقف» الشاعر السياسي ولا علاقة لها بنقد شعره بحصر المعنى.

ذلك أن القصيدة مهما كانت «ذاتية» أو «لذاتها» تبقى ظاهرة اجتماعية. ونقدها اذن يجب أن يعتمد على نصها، أي على بنيتها الفنية.

- وما نصيحتك لجيل الأدب الناشىء باعتبارك شاعراً مخضرماً؟

- إن على الجيل الأدبي الناشىء أن يتخلص كليا من هذا النقد «المضموني» الايديولوجي الساذج، سواء جاء من جهة اليسار أو من جهة اليمين.

- هل تتألم إذا قوبلت إحدى قصائدك أو مقالاتك النقدية بسوء فهم مثلاً؟

- لا يؤلمني - شعريا، ان تقابل قصيدتي بسوء الفهم أو عدمه، أو باللامبالاة أو بالمنع. لأن الذين يقابلونها بمثل ذلك هم ممثلوا النظام الثقافي السائد. ولأنني أثق أن القوى التي تمثل الطاقة الحية الخلاقة في المجتمع العربي، تقف من شعري الموقف النقيض، ولأنني أخيراً أرى أن الموقف الأول يمثل مرحلة تاريخية عابرة، وان الموقف الثاني هو الذي يعبر عن حقيقة المجتمع، وعن المستقبل.

غير أن ذلك قد يؤلمني سياسياً واجتماعياً، يؤلمني فعلاً أن أرى دولة عربية في الربع الأخير من القرن العشرين، تخاف - وهي المدججة بالأسلحة من كل نوع - من قصيدة أو من كتاب، إذ أن مثل هذه الدولة ستكون عاجزة عن مقاومة أي شيء، وستكون خائفة من كل شيء. وما تكون اذن جدوى وجودها واستمرارها؟

وبأي حق تعطي هذه الدولة عن مجتمعها مثل هذه الصورة: مجتمع مريض، متهالك، ينوء كاهله وعقله بـ«حمل» قصيدة أو كتاب.

كيف لا يكون الشاعر متناقضاً مع دولة كهذه تفرض على المجتمع كله صورة كهذه؟

هكذا لا أعبر في شعري عن المجتمع بوصفه أنظمة، ومؤسسات ومنظومات فكرية واجتماعية وسياسية، وإنما أعبر عنه بوصفه أحلاماً، وتفجرات وتطلعات، بوصفه انقلاباً جذرياً على السائد، وحركية ابداعية متواصلة.

- ما العلاقة فيك بين الناقد والشاعر؟

- يظل الناقد في راقداً مختبئاً الى أن يرى القصيدة مكتوبة. حينذاك يستيقظ ليقرأها بقسوة بالغة، تصل أحياناً الى إلغائها.

- ما معيارك في تقويم نتاجك هل تقيس نفسك بالماضي أو بما تحقق؟

- لا أقيس نفسي بالماضي أو بما تحقق، وانما أقيسها بالممكن، بالمستقبل، بما لم يتحقق. أنا من جهة المجهول، واليه أنتمي، لذلك أشعر دائماً ان ما يعجبني حقاً، لم أكتبه بعد.

واذا كنت أعجَب ببعض شعري فلأنه يدفعني في طريق هذا المجهول.

- لك في ابن خلدون رأي يقلل من أهميته المعترف بها والمتعارف عليها. وابن خلدون كما تعرف الأجيال من المفكرين المسلمين الذي كان لهم السبق في علمي الاجتماع والتاريخ. وكان قمة رائدة من قمم «العرب» وما يزال؟

- كلا، لا أقلل ولم أقلل يوماً من أهمية ابن خلدون، وانما أقصد في الرأي الذي تشير اليه، ان تحقيق القطيعة المعرفية، وفقاً للمصطلح الذي شاع بين الغيبية الدينية، والعقلانية العلمية، وهو تحقيق ملح بالنسبة الى حياتنا الفكرية العربية. يساعدنا في بلوغه فكر ابن رشد والرازي وابن الراوندي تمثيلاً لا حصراً أكثر مما يساعدنا فكر ابن خلدون، خصوصاً انه يصدر عن غيبية دينية على الرغم من «عقلانيته» الظاهرة.

- كيف تنظر استناداً الى جوابك هذا عن سؤال ابن خلدون، الى العلاقة بين المعرفة والسلطة في المجتمع العربي؟

- أسست القراءة العربية الاسلامية الأولى للوحي، بعد وفاة النبي، لعلاقة عضوية بين المعرفة والسلطة في المجتمع العربي الاسلامي، ولا تزال هذه القراءة سائدة بينه وممارسة.

ومن هنا نجد أن لارتباط المثقف العربي بالسلطة اليوم أصولاً تاريخية «فالمثقف» اليوم انما هو شكل آخر «للفقيه» و«للشاعر» في بلاط الخليفة: الثقافة سلعة و«المثقف» اليوم يبيع «ثقافته» للحاكم، كما كان الفقيه يبيع «فتواه» والشاعر يبيع «قصيدته» للخليفة.

وهذا يعني في الممارسة ان السياسة مدار الحياة أو قطبها الاساسي وان الثقافة وسيلة من وسائلها وتابعة لها.

هناك إذن إفساد، من الأساس، لمعنى العلاقة بين السياسي والثقافي.

فهذه لا يجوز ان تكون علاقة استتباع بل علاقة استقلال.

السياسي والثقافي السياسي هو نفسه ثقافي، تعبيران عن فاعلية انسانية ـ اجتماعية، كلاهما يجب ان يستضيء بالآخر، باستقلاله الذي تفرضه خصوصيته، لا أن يكون احدهما «عبدا» والآخر «سيدا» كما هي الحال في المجتمع العربي.

هذه الحال نفسها تجعل من المثقف مجرد «موظف» يمدح «الصديق»، و«يهجو» العدو، وهي تؤدي الى ما نحن عليه في المجتمع العربي: انعدام الفكر بوصفه حرية ـ أي بوصفه بحثاً لا عائق امامه وأمام اعلان كشوفه، وبوصفه ابداعية مستقلة.

ولهذا يبدو ما نسميه «الثقافة» في المجتمع العربي «مؤسسة» كبقية المؤسسات التابعة للدولة مباشرة: المدارس، الجامعات، الاتحادات الأدبية والجمعيات الثقافية والعلمية، المجلات، الجرائد، التليفزيون، الاذاعة.. الخ. كلها «وسائل» اما لتعظيم النظام و«منجزاته» بشكل أو آخر، أو «لتحقير» خصومه وابراز عيوبهم بشكل أو آخر.

هذا هو الطابع الغالب، السائد على مستوى المؤسسة، وهذا يعني أن ثمة بعض الاستثناءات «الهامشية» هناك فئات تحلم وتفكر وتعمل خارج الآلية المؤسسية وهي قلة قليلة.

لكنها مع ذلك هي رمز الطاقة العربية الحية اليوم. وهي لذلك مجد العرب اليوم، لا الثقافي وحده، بل السياسي أيضاً.

ـ سؤال أخير: دعتك جامعة السوربون، باريس الثالثة، استاذاً زائراً لسنة جامعية كاملة، ودعتك أيضاً، الكوليج دي فرانس لتحاضر فيها. ما الدروس التي أعطيتها في الجامعتين؟

ـ تمحورت الدروس التي أعطيتها في السوربون، باريس الثالثة، حول موضوعين: الشعر قبل الاسلام، والشعر في عصر النهضة، وأنا أهيىء ما قلته حول الموضوع الأول لكي يصدر في كتاب سيكون عنوانه «كلام البدايات»[1] وهو يحمل وجهة نظر أظنها جديدة في فهم الشعر قبل الاسلام وتقويمه.

أما موضوع الشعر في عصر النهضة، فقد عالجت فيه مفهوم «النهضة» في الشعر: هل يشمل هذا المفهوم طرق التعبير نفسها، وحينئذ يجب أن تتغير، أم ان هذا المفهوم يقتصر على «الأفكار» ـ وحينئذ لا يكون الشعر الا مجرد وسيلة ناقلة أو مجرد إناء لاحتواء هذه «الأفكار» وهل يمكن الفصل في الشعر بين «الشكل» و«المضون» كما كان يفعل النقاد العرب القدامى؟.

هذه قضايا هامة علينا أن نبحثها ونناقشها دون وجل أو خوف.

وقد ألقيت في «الكوليج دي فرانس» وهي كما تعرف أرقى معهد جامعي في أوروبا، وفي الماضي منع تدريس ابن رشد فيه، لأنه كان يعد مخربا فكريا، القيت اربع محاضرات على مدى شهر، حول «الشعرية العربية» وقد صدرت بالفرنسية في باريس وصدرت كذلك بالعربية في بيروت[2].

---

(١) يصدر عن دار الآداب في الشهر القادم.

(٢) عن دار الآداب.

بيروت والطوفان

خالد الخزرجي

وَصرَخْتْ :

ـ هَذا وجهُكِ الطفليُّ تنكرهُ العيونْ

أمْ نجمةٌ سوداءُ في قنديل نارْ؟

أمْ أنّ ليلَ الحربِ، ليلَ الشرّ،

أبحَر في ضفائركِ الغصونْ؟!

أمْ أنتِ أرملةٌ،

تَدَثَّرُ بالرماد وبالجـنون؟!

وصَرَخْتُ :

ـ لاَ . . ما كانَ وجهُكِ غيرَ مرآةِ العصور

الطيّباتِ،

وصبوةِ الحُلُمِ المنوّرِ، فاسمعيني . .

ـ إني ادّخَرْتُ دمي

ليوم ِ مشيئة التاريخ ِ،

قلتُ :

أحـرّضُ الأحجارَ، والأطفـالَ، والوطنَ

الصموتَ،

أزلزلُ الدنيا وأوقدُ نارَها! .

قومي معي . .

هذا مخاضُ دَم ِ العصور بأيّ مالغةٍ،

بأيّ وسيلةٍ

قومي ابعثي طوفانَها

هِيَ كِلْمَةٌ ـ لا غيرَ ـ

تنتفضُ الشعوبُ وتَزدري جلاّدَها! .

●

بيروتُ مشنقَةٌ جديده . .

ودَمٌ يُعَبَّأُ في قَناني الخمر يشربهُ الغزاةْ

بيروتُ طفلتنا الوحيده . .

أغْفَتْ على ثدْيٍ زجاجْ . .

وآغتالَ ضحكتَها رصاصُ الحقدِ،

قَصَّ ضفائرَ الأعيادِ ـ يا غضبي اشتعِلْ ـ

هـذي رياحُ الموتِ تصهلُ في المدينةِ،

يا دمي كنْ شاهدي

كنْ سيفيَ الممشوقَ يرسمُ ليْ غدي! .

●

بيروتُ مائدةُ التفاوضِ ، والعشيرةُ،

ـ آهِ يا بلدي ـ موزّعَةٌ

تقايضني التي ليْ في هواها بَيْعَةٌ

وأنا المبدَّدُ، مَنْ يجمّعُ شملَ أوردتي ،

تحاصرني الخناجرُ والمُدى . .

«قـومـي هُمُ قـتلوا أمـيـمَ أخـي

فـإذا رَمَيْتُ يـصيـبنـي سهـمي»

«فـلئنْ عَـفَـوْتُ لأعفُـوَنْ جَـلَلاً

ولئـنْ رميـتُ لأوهِـنَـنْ عـظمـي»

●

قد ضعْتُ في الفلواتِ،

جُبْتُ رحابَ أرض اللهِ
أسألُ عن بلادٍ تحتويني
أعماميَ المتدثّرون بصمتهمْ
رقصوا لمذبحتي . . تَنادَوْا للوليمةِ،
لم يزلْ جرحيْ بأوردة الرماحِ مكفَناً
وأنَا الشهيدُ بلا وطنْ! .
لأكادُ أنكرُ كلَّ آبائي، وأسمائي،
وأخلعُ رايةَ الأجدادِ، أبْرأُ من ظنوني . .

●

كَفَّنْتُ جرحي، وارتَدَيْتُ
عباءَةَ الريحِ ، امتشقْتُ يدِيْ،
امتطيْتُ بُرَاقَ ناري
والريحُ تصهلُ في البراري
والريحُ تأخذني وتقطفُ من ثماري
مَنْ شاهدي؟!
هذا قميصُ مفاتني رَثٌّ
وألهثُ:
ـ سوف تولدني البلادْ
جمراً على جمرٍ، وأبصرُ جنّتي . .
مرمى خناجرهمْ يكفّنها الرمادْ . .
مُـدُني مبعثرةٌ وأشلائي بكفِّ الموتِ،
نخـذلني العشيـرةُ، كيف أهـربُ من
دمي؟!
وأنا القتيلُ وليْ دَمٌ
في الأرضِ وآسْمٌ في السماءْ! .

●

وغَدَوْتُ أركضُ في البراري
والخوفُ من دارٍ لدارِ
يجتاحُني
ويغوصُ في لحمي، يبدّدني فأسقطُ في
قراري
أنـا حامـلُ الارْثِ القـديمِ وريثُ كـلِّ
سُلالةٍ
بدويّةٍ أحقادُها
مضريّة أحفادُها
بنداحُ صوتي غاضباً
في كل أرض قفـرةٍ عطشى لثاري!

●

بيني وبينكُم تواريخُ من الثاراتِ،
والدّمِ . . والخطايا . .
وأنا وريثكُم الذي اغتالَتْهُ
أسيافُ المنايَا . .
أسْرَيْتُ أبحثُ عن جذور سلالتي
شاخَتْ بيَ الطرُقُ القديمةُ واحتواني
تَعَبٌ . . وصَوّحَ بيْ زماني . .
من أينَ؟ . . من أي المفازات البعيدةِ،
يبتدي تاريخُ مجدكِ يا بلادي؟!

●

يا هذهِ المدنُ الظّماءُ . .
لو مرةً . .
تتوقّدينَ
وتمطرينْ
لو صحوةً . .
ونقيمُ عرسَ النار،
نولمُ للضحى
وطناً من الأقمـارِ
والأشجارِ،
لو تتفجّرينَ
وتُبْعَثينْ . .
فلتوقدي . .
من شمسِكِ النّورَ الذي تترقبينْ
ولتنبتي
شجراً توسّدُهُ ضلوعُ العاشقينْ!

بغداد

قراءة عربية لأعمال أوروبية

صلاح ستيتية

الغرب مصنوعٌ من أعمال، والعالم العربيّ الذي يواجهه هو نظر أسود يقدح شرراً. فهناك الغذاء، من جهة، والجشع، من جهة أخرى. وليس بين الاثنين، الغذاء والجشع، إلا البحر المتوسّط الضيّق الذي لا يقوم سدًّا، وإن كان يشكّل حدًّا. وأنا أُقِرُّ بأنّ هذه هي الصورة التبسيطيّة التي يتخذها الكثيرون، وبين العرب أنفسهم، لهذا التبادل غير المتكافىء. والذي أودّ أن أقوم به، في هذا العرض، هو أن أجلو طبيعة عدم التكافؤ هذا، فيما أنا أُقوِّم الصورة الإجمالية.

وأبدأ ببعض التعريفات. فما هو «العمل»؟ يخيّل إليّ أنه، جوهرياً، زمنٌ ما في حيِّز ما، مزيّةٌ ما لزمن في مزيّة ما لحيِّز، يتغيَّر أحدهما والآخر بالقدر نفسه، وفق ما يختلف النتاج، الذي هو المعبِّر عنهما، بالنسبة لجميع المعبِّرات الأخرى، مما يؤدّي إلى تنوع كبير في الحيّزات والأزمان، ومن مؤلِّف إلى آخر، في التركيبة الحاصلة على هذا النحو وفي تغيُّر الطبقات الناتج، إلى مذاقٍ غير قابلٍ للاحتذاء. إن جودة عمل فني، وعبقريته إذا صحّ التعبير، إنما تكمن، على وجه الدّقّة، في كونه مُبايناً. والعمل، إذ هو مصنوع من حيّز وزمن، مع غَلَبة الحيِّز في العمل ذي الطبيعة التشكيلية، وغلَبَة الزمن في العمل الأكثر رُوحيّة، على نحوٍ غير مرئيّ، فإن العلاقات الملتبسة لهذين البُعدين، معايرة أحدهما ومعايرة الآخر، معايرة أحدهما في، وعَبْرَ الآخر، هي التي تحقق لهذا العملِ، من وجهة نظر شكلية وفي نظر مراقب خارجيّ، خصوصيّته ـ وهو ما نسمّيه اليوم الأصالة، نحن الذين نعاني، أكثر من جميع الأجيال التي سبقتنا، فقدان الهُويّة. «مَنْ أنا؟» هو السؤال الرئيسي الذي يطرحه على نفسه المُبدع المعاصر، وهذا الاستفهام هو نفسه الذي يعصِّب عمله، ويصبح، على مدى العمل، في دوراته ومنعطفاته، الجواب. وهكذا نرى كيف يتحوَّل «كيْفُ» العمل، على مستوى جبلّته الأصليّة، إلى «لماذا»، والحقّ أنه ليس ثمة عملٌ جوهريّ، عمل حيّ، عمل حقيقيّ لا يمتزج فيه الواحد ولا يذوب في الآخر. إن العمل هو مصادرةٌ عضويّة، وذو علّة غامضة. وهكذا شأن كلّ منا، نحن البشر الأحياء، الذين يكون العمل مرآتهم، الحيّة هي كذلك. وعلّة العمل هذه، التي بها ينعقد «كيفُ» ـهُ و «لماذا» هُ، وبها يمتزجان، والتي بها ينفكّان، في آخر المطاف، تُعاش بوعي أو بغير وعي، وفق الأزمان ووفق الناس. بالأمس، وأول من أمس، وفي كل حقبة قديمة، كان المرء يتجنّب بالغريزة أن يوجّه إلى تلك العلّة نظره، وهو النظر المحجِّر لكل ماضٍ. لكل سابقٍ ينبغي له، ليبقى جديراً بالحاضر والمستقبل، أن يظلّ في العمق غامضاً مائعاً. وكلّ حتميّة خلّاقة ترافقها قابليّة تحوُّل، لأن كل

إبداع حقيقي يكون، وينبغي أن يكون، في لحظة من سيرورته التي تقوده إلى النور، حُرًّا، متحرّراً من جذوره الذاتيّة.

بعد أن حدّدنا العمل، حيّزاً وزمناً، طاقةً واستقباليّةً، ربما كان يحسن بنا، قبل أن نتعمّق الموضوع، أن نهتم بتعريف «قراءة» عملٍ ما. ويُخيّل إليّ أن لكل عمل نموذجين ممكنين للقراءة. القراءة التي لا تهتم إلّا بالموضوع أو بما يُسمّى الموضوع الذي ليس إلّا مَفْصَلة ما ليس حقاً العمل، وإنما فكرة ما هو أو ما يُعتقد أنه هو، وهي القراءة «الجافّة»، شأن العمود «الجافّ» الذي يحتوي النفعيّ؛ والأخرى هي قراءة سحرية تفترض تطابقاً وانجذاباً، تواصلاً تناضحيًّا واتحاداً، وبكلمة واحدة مشاركةً حُبّيّة - قراءة متواطئة. قراءة متواطئة مقابل قراءة جافّة، قراءة متعة مقابل قراءة تعرية، تعرّي استمتاعٍ في حالة، مقابل تعرّي امتحان أو مراقبة سريّة في الحالة الأخرى - قراءة أفكار في هذه الحالة الأخرى، مقابل قراءة أشكال في الأولى. أيكون من التقدّم المبالغ به الادّعاء بأنّ ما تغلّب ورجح، في قراءة الشرق للغرب، وفي قراءة الغرب للشرق، إنما كان جوهرياً القراءة الجافّة، تلك التي تهتمّ بالأفكار، لتقوم في الحقيقة بتنفيذها، إذ تبيّن بشكل مخيف أن الأشكال، حين فرض سحرُها الغامضُ نفسَه على الوعي العميق، غير قابلة للتفنيد؟ أجل، فطوال زمنٍ مفرط الاتساع، كان ثمة من الجانبين، ولا سيّما من جانب الغالب الذي كان لا بدّ له، وقد اكتمل زمنه، أن يتنازل عن التغلّب للذي كان، إلى وقت قصير، يسيطر عليه - كان ثمة قراءة عمياء، عمياء على نحو مفارِق، غالباً ما تغيب عنها المشاركة الودّية المتميّزة بالحَدْس والاستشعار.

قلت إن العمل هو نقطة التقاء الزمن والحيّز. ولا بدّ لي، خلال تحليلي، من أن أعود غالباً إلى هذين المفهومين المتكاملين اللذين تتشكّل منهما مادّة العمل نفسها. ويمكن أن أبدأ حديثي من تاريخ ١٩٤٥، من الساعات الأولى لما بعد الحرب، وفي غمار معارك التحرير القومية، هنا وهناك. إن الإنسان العربي، في فترة ما بعد الحرب هذه، هو فريق مُنحاز. فمعركته الحيوية، في هذا الحيّز المتوسّطي الذي هو أيضاً حَيِّزه، تجعله ينظر إلى أوروبا، تجاهه، في عينيها: إن زمن الاستعمار قد عاش، وإنهاك القوى - وهو إفلاس معنوي بقدر ما هو ماديّ - يدقّ أجراس ألوان السيطرة. ولكن القوى لا تعتبر الأمر كذلك، ومن المعروف أن صراعات تتبعها صراعات أخرى، وكثيراً من الدم وكثيراً من الموتى، ستطبع بطابعها تمخُّض العالم الثالث وصعوده. والعرب هم في طليعة هذه المعركة لاسترداد الأرض والكرامة، ولممارسة كينونتهم الكاملة في كينونة عالمية مُجَدّدة. تلك هي إرادتهم، وذلك هو مطلبهم الذي يمكن أن يصبح مأساوياً إذا رغب المستعمِرُ القديم ذو الوجه المكشوف، أو الجديد المقنّع، في إبقاء امتيازهم الذي لا مبرّر له: امتياز يهدف إلى تأمين الوضع الستراتيجي لنفسه، والسيطرة الاقتصادية ووضع اليد، كلما أمكن ذلك، على التطوّرات السياسية، والسلطة الثقافية ومتضمّناتها. فهل يوافق العرب على عودة هذه الأنماط الجديدة من الارتهانات؟ إن «لاءهم» المُصْدِية تملأ بصخبها الربعَ الرابع من القرن العشرين، وأنا لا أنسى اسرائيل التي فرضت عليهم، ولا البترول الذي بدأوا اليوم فقط يعرفون قليلاً، قليلاً جداً، التعامل به. إن وضعهم يلفت النظر بأنه من أبرز الأوضاع في العالم الثالث. ولنعترف بأن هذا الأمر ذو مغزى، بالنسبة إلى الفريقين: فهو خطير لفريق، بقدر ما هو موحٍ للفريق الآخر. ومن هنا أهمية إلقاء نظرة معمقة إلى الجهد الجديد للسيرورة المبدعة أو الخلّاقة.

ذكرت تاريخ ١٩٤٥، ولكن هذا التاريخ هو واحد من تواريخ عدّة في المسيرة التي قادت العرب، منذ ما لا يقل عن قرن، ولا سيما عرب الشرق الأوسط، إلى وعي خصوصيتهم ويقظة وعيهم القومي بتعريفَيْه، الأضيق والأشمل. إن المعركة قد خيضت تارة بألوانٍ من نفاد الصبر وتارة بألوان من العنف، ضد المحتلّ التركي المسلم أولاً، ثم ضد المحتلّ الانتدابي أو المستعمر غير المسلم، وكلاهما بالنسبة إلى «العربي» - سواء أكان مسلماً أم مسيحياً - عنصرين مُعاديين، ومن هنا كان طبعاً تمثُّل العروبة والنّطق بالضّاد وتصعيد الثقافة الخصوصية إلى مستوى عامل التحرير. وإن من يلاحظ تمازج الاثنين، بل التحام الحدث

الثقافي بالحدث السياسي، تخفُّ دهشته من توتُّر الظاهرة اللغوية والثقافية في إعادة اكتساب القيم الأصلية ومن الدور الصراعي الجادّ الذي لعبته الطلائع الثقافية العربية في هذه المعركة الكبيرة التي سمّاها العرب «معركة القدر».

معركة القدر: إن العرب، بعبارة أخرى، يريدون أن «يكونوا»، ولقد رفض الآخرون دائماً رغبتهم هذه. يريدون أن «يكونوا»، لأنهم، ولمدة طويلة، قد «كانوا»، ولأن تاريخ الحضارة، وخاصة الحضارة الغربية، لا يمكن أن يُكتب بدونهم، هم الذين كان إسهامهم، في هذا الحوض المشترك، حاسماً. ولا يمكن أن يُنسى بسهولة، حتى ولو في ساعة الاستلاب المفروض والإنكار المعانِد، بل لا سيما في هذه الساعة بالذات، ذلك الضوء الساطع لشمس ضائعة. صحيح أن بالإمكان أن تُوصَف بالشطط تلك المحاولة التعويضيّة عن الماضي الباهر بحاضر باهتٍ مفاجىء، وهو مفاجىء لأنه يُنظر إليه أخيراً بعينٍ مستبصرة تحت عواصف الزمن وبروقه. وفي أحد هذه البروق، في أحد هذه الإشعاعات، لاحظ العرب، إذ خرجوا من عصر طويل من النوم، حضورهم ـ الغياب اللامجدي، بين البحر والصحراء، وقوتهم اللامستعملة، ورأوا الآلة الهائلة التي نصبها الفريق المقابل، آلة «تطحن الزمن والبشر، ولكنها كذلك آلة تدفع التاريخ إلى الأمام، وتنتج فائضاً من الخيرات المادية والكهرباء العقلية، وتزوّد الجسم الاجتماعي بتقنيات جديدة لاستغلال الواقع، وتقدِّم فكرة امكانيات استكشاف ما هو إجماعي وكلّي. باختصار، رأى العرب، عبر بَرْقٍ تأملوه مليًّا فيما بعد، تحت مظهر مجدٍ من الأمجاد، الحضارة الصناعية ومجتمعها من العبيد، تلك الحضارة نفسها التي كانت تستعبدهم. وتلك الصدمة التي أحدثتها هذه الرؤية ـ المشعّة (والمُشوَّهة بالتأكيد) ستظلّ مستمرّة، ويمكن القول إن هذه الصدمة، منذ القرن التاسع عشر حتى أيامنا، ستبقى قائمة، فيما تظلّ عرضة لألوان الأقلمة والنقطة الحيّة لتساؤل لا يجد جوابه.

وهكذا يتحدَّد العربي، في زمن يقظته، على نحو مثير للفضول، بواسطة مواجهة متحمّسة. فهو هناك من جهة، بلغته وماضيه، ماضي الشمس الشارقة والغاربة، وهَوَسه لاسترداد كلّ ما يميّزه ويتسربل به، كما يتسربل بثوبه المصنوع من شعر الجمل، بعباءته الواسعة الدافئة. وهناك، من جهة أخرى، ذلك «الآخر»، بسرعته المكتسبة، وفعاليّته المخيفة، وعناده المنطقيّ والإنساني، وتنوّع إمكاناته التي تستطيع بسهولة أن تتحوّل إلى وقائع محسوسة لفرط ما يبدو قادراً على إخضاع الناس والأشياء لأغراضه، وكذلك نزعته الانتصارية الثقافية والمعنوية. مواجهة اعتزاز بالأمس واعتزاز باليوم، مواجهة مُسَيْطِرٍ/ مُسَيْطَر، ومُسَيْطَر/ مُسَيْطِر، تماسّ استلابين من نموذجين متناقضين، ومع ذلك متكاملين، أحدهما يَبْخس الآخر قيمته، والآخر يبالغ في تقدير قيمة الأول، أحدهما يحاول، في هذا الالتحام، وفي جو من الانسحار المتبادل الغريب، أن ينتزع من الآخر سرّه، والآخر من الأول قوّته الحيّة. معادلة غير ثابتة ومتفجّرة ـ وستنفجر؛ جَبْرُ قِيَمٍ لا يمكن التأكيد بأنها كانت ولا تزال معنوية.

إن النِقاشَ التنازعيّ بين العروبة والغرب هو من نقاشات العصر الكبرى بهذه العلاقة المُسْتلِبَة، والخلّاقة إلى حدّ ما كما سوف نرى. إن هذه المواجهة، وهذه المجابهة جسماً لجسم أحياناً (ويحسن ألا ننسى أن المبارزة الغرامية هي أيضاً مجابهة جسماً لجسم. . .) هي بالنسبة إلى العالم العربي وأوروبا، ولو كانت بين الشرق والغرب، عميقة المغزى، لأنها تكشف عن بعض المكاسب التي استردّها العالم الثالث. إن الثقافة العربية التراثية ثقافة كاملة، أي إنها تنظيم مُبْنْيَنٌ من العلامات المتداخلة، ولو بدت متناقضة، ونظام شديد الانسجام من ألوان الدفع والمراجع المتطوّرة في نشق غير مشتّت نحو انجازات مطبوعة بـ «طبيعة الأشياء». وثقافة ناجزة على هذا النحو تتحدّد ليس فقط ككلّية جوهريّة وملاءَةٍ قابلة للرّصد، وإنما كذلك كغيريّة غير قابلة للانحلال في أنظمة أخرى للانسجام، ولا في كلّيات ثقافية أخرى. أما إن كان ذلك جيّداً أم لا، فتلك مسألة أخرى. وسواء أردنا أم لم نرد، فإن ثقافة ما، إنما تُوجَد في أحد مستوياتها الجذريّة «ضدَّ» الثقافات الأخرى، ولا سيما تلك التي تتهدّدها. وبمقدار ما تكون هذه الثقافة منظّمة من أجل تأكيد ذاتها، ومتجذّرة بقوة في الوعي

والـلاوعي الجمـاعي، يكـون ردّ فعلهـا المحمـوم، وحتى البدائيّ، على الغزو الذي تتعرّض له.

لقـد كان التبـادل، وطراز التبـادل، بين الثقافـة العربيـة وجـارتها الغـربية القـوية قـالباً لـلالتباسـات. أن نشيـر إلى الافتتان وإلى الرفض، فهذا يعني أننا نقـول كثيراً، ونقـول قليلاً جداً. وهـذه مشكلة ليست، على أي حال، حـديثة، ولا إلى الأمس فقط، بـل ترتـدّ إلى المـواجهـة الأولى بين طـرازين من الحضارة وطـرازين من البشر. ويـلاحظ «إيف بـونفوا»، وهـو يـدرس «أغنيـة رولان»، أن ليس هنـاك في الظاهر ما يميّز، في النصّ، الفارس المسيحي عن الفارس المسلم اللذين يتقاسمان نظام القيم نفسه، ومع ذلك يتبيّن بسبب خَلَل لا يُعرف مصدره، أن المنظور زائغ مُشوَّه بحيث أن الحـركات نفسهـا والأفعال نفسهـا والكلام نفسـه تحمل محتـوى ومعنى متناقضيْن تمـاماً بين الفـارسيْن المفصولين بحدّ غير مـرئي ولكن لا يمكن عبوره. فكـأنّ هناك معـاملاً متغيّراً يحمل علامة + لأحدهما وعـلامة - لـلآخر. فـذلك الذي كان صحيحـاً في زمن «أغنية رولان»، ومـا يمكن أن نلاحظه كذلك في «الرومانسيرو» أو «اللوسياد»، لا يبدو أن باستطاعتنـا اعتباره أقـلّ صحّة في أيـامنا هـذه، باعتبـار أن المـواقف الأساسيـة لم تكد تتغيـر أو تتحـرك. ولقـد ألفى الشرق نفسه فجأة ـ وقد تمـاسّ من جديـد مع أوروبـا على نحوٍ قاسٍ منذ أكثر من قرن ـ وهذا يرجع بالنسبة لمصر إلى حملة بونابرت عام ١٨٠٢، أي منذ قرنين تقريباً ـ ألفى نفسه فجأة على هامش «التاريخ»، التاريخ الذي يُصنع، التاريخ السائر. وسيكـون ردّ فعله خجولاً، ثم يتـزايد وعيـه بهـذا الوضع المنقوص، حتى الانفجارات الحاسمة التي نعرفها، وسوف تأتي الـدفعة الأولى من لبنـان، البلد ذي العلاقـات المستمرة مع الخـارج، بواسـطة كَهَنَته أولاً، ثم تجّـارِهِ ثم مهاجريه. وليس هذا مكان التذكير بـ «النهضة» الأولى ولا الثانية اللتين كان مركز اشعاعهما بيروت، ثم القـاهرة، ولا بمحرّكيهما من اليازجيين والبستانيين وسواهم أمثال اسحاق ويكن والأفغاني وعبده وغيرهم. لقد كان مشروعهم العظيم يقوم على تحديد المشكلات وتعريف النواقص ورسم بعض الاتجاهات، والدفاع عن التجديد، من غير أن ينجحوا هم أنفسهم، والحق يقال، في إعطاء أدلّة لا تُدْحض عن هـذا التجـديد، بمـا كتبـوه من آثـار. ولكن يكفيهم فخـراً أنهم أدركوا، في وجه المسيطر التركيّ وبَعْدَهُ المسيطر الأشدّ ذكاء ودقّة، أن إعادة بناء الهويّة الجماعية (ولا نَصِفُها بعـدُ، في هـذه المرحلة الأولى بـالقـوميّـة أو الـوطنيّـة) ينبغي أن تتمّ بواسطة «اللغة» العربية، وأن هذا كان يقتضي، لكي تكفّ هذه اللغة عن أن تكون موضوع «تقديس مُتْحَفيّ، أن تُرَدّ لها حقوقها وامتيازاتها، بإعادة ربطها مباشرةً، من فوق قرون من الاستعمال الأكاديمي، بطاقاتها الأصلية العالية. وأضيف أن مأساة استرداد هذه الهوية التي يتحمَّل تبعتها «الآخرُ» ـ الجارُ المواجِه الذي كان بالأمس مُسْتَعمِراً وأضحى اليوم مُلْهِماً لا مفرَّ منه ونموذجاً محتوماً ـ أقول إن هذه المأساة تقـع تحت نـظر هذا الآخـر الذي نـادراً ما يكـون متفهّماً. وبعـد كـل حساب، لم يمض وقت طويل على موقف «رينـان» ـ رينان العقـلاني والإنسانيّ ـ وهـو يتحدث عن الـوضـع الأوروبي الأكثر ملاءمة للعرب، حين انجرَّ إلى القول. . . «هناك هي الحرب الأبدية، الحرب التي لن تتوقّف إلاّ حين يكون آخر ابن لإسماعيل قـد مات بؤسـاً أو نُفي إلى الصحراء بـدافع الإرهـاب» مضيفاً قـوله «إن المستقبـل هو لأوروبـا وأوروبا وحدها. إن أوروبا ستفتح العالم وتنشر فيه معتقداتها، وهي الحق والحـرية واحتـرام البشر، وهـذا الإيمان إن في قلب البشرية شيئاً من الألوهية. . . » ويا له من احتقارٍ جميل وجهرٍ جميل بالمعتقد يمكننا اليـوم، بالتـأكيد، أن نسخـر منهما، ولكن ينبغي مع ذلك أن نقول لأنفسنا إنهما يعبّران عن نقطة انـطلاق في الغرب لإشبـاع عقلي من الاحتقـار، ولنـزعـة اخفائيّة مؤثّرة لـ «إرادة الرؤية». هل نحن بحـاجة لشـواهد أخرى على هذا الموقف؟ هوذا لورنس، «لورنس العـرب» الشهيـر الذي يكتب «إن مجـال الـرؤيـة لـدى السـاميين لا يحتمل أنصاف الدرجات، فهذا الشعب يرى العـالم تحت ألوان بدائيّة (. . .) وعقله يحتقر الشكّ، ولا يفهم شيئاً من حَيْراتنا الميتافيزيقية وأنواع قلقنا الارتداديّة. . . » أيعتبر هذا من كـلام الأمس؟ هوذا «مـالينوفسكي» يكتب عن مجمـوع شعـوب العالم الثـالث «إن الإنسـان غيـر المثقّف يجب أن يتلقّى مكاسب ثقافتنـا: وهو الـذي ينبغي أن يتغيّر ليصبح واحداً منا».

إنها امبريالية الحُكْم، والغطرسة التي تُجاوز كلّ حدودها لدى «الرجل الأبيض»، وكان قد سبق لابن خلدون، حوالى عام ١٤٠٠، أن أكّد قائلاً ما معناه «لا يُسمّى أهل الشمال بلون البشرة، لأن البيض هم الذين حدّدوا المعنى الاصطلاحي للغة» فكيف لنا أن ندهش من أن العرب يضعون أنفسهم موضع التساؤل بشكل فاجع، ومن مرارتهم تجاه الغرب، مادامت الصعوبات التي تزرع طرقهم الزمنيّة والعقلية تلتقي في أنفسهم بتواطؤ نظر هذا الآخر المطلوب والمرفوض وافتتان هذا النظر المحاصِر. وتجاه هذا النظر، المشابه للنظر الذي يطارد «قايين»، والذي يمثّل من وعيه أهمّ خصائصه، ألا يجد هذا النموذج من المفكّر أو الكاتب العربيّ نفسه مدعوّاً للاستسلام لنقد ذاتي مفرط أو لإغراء التدمير الذاتيّ؟ لنزعة تشاؤمية أو لقلق عميق أو لرفضٍ كبير؟ إن أنسي الحاج، أحد أكثر أفراد جيله موهبةً، يضع لأول مجموعة له عنواناً ذا مغزى يمثل الرفض المطلق: هو «لن». واستسلاماً للعنف وللتجاوزات التي ربما كانت ساذجة، ولكنها شديدة الحماسة لتوكيد الذات، تقول ليلى بعلبكي: «إن حياتنا تبدأ منذ اليوم، قاطعة صلتها بالماضي، وهي تنبثق كلّ يوم أعنف وأشدّ عدوانية وأكثر تدميراً كذلك. ومنذ نعومة أظفارنا، وفي محاولة للتحرّر من جميع العناصر الأجنبية التي تهدمنا، واضعين ثقتنا بقدراتنا وحدها، المتجمّعة في داخلنا لنستعدّ للتحرّر استعداداً أكبر، فإننا نتأهب للوثوب. . . » للوثوب علامَ؟ على هذا السؤال، كان آرثر رامبو، الشرقيّ القَدَر والإلهام، قد أجاب بقوله: «قمت بالوثبة الصمّاء، وثبة الوحش الكاسر، على كلّ شيء لخنقه!».

أودّ هنا أن أقدّم توضيحاً يمكن أن يخدم ويبرّر جزئياً، بين أوروبا والعالم العربي، المظهر المرتبك لهذا الحوار الرديء. فمن المهمّ أن نشير من جديد إلى أنه إذا كان ثمة عميً، فإن هناك أيضاً افتتاناً، وإن هذا الافتتان كان له بعض العواقب على نوعٍ من التقارب بين العالمين الروحيّين والعقليّين. فمنذ القرن التاسع عشر، وعَبْر مَنْ سُمُّوا المستشرقين، وأصبحوا اليوم المستعربين، بَذلَ الغرب، لأسباب عديدة ومتناقضة لا يهّمنا هنا أن نناقش دوافعها الأولى، كثيراً من الجهود لمحاولة إدراك مختلف منظورات الواقع العربي. فقد تضافر اللغويون وإخصّائيو تاريخ الأديان والعلوم الإنسانية، أي المؤرخون بكلمة مختصرة، مع علماء الاجتماع على تعدّد أنظمتهم، والدبلوماسيين ورجال الاستخبارات وقادة السلطة العسكرية - تضافروا جميعاً على ساحة المشرق والمغرب، منذ «فولني» وآخرين، لكي يفهموا ويُفهموا. ولا شك في أن مؤلفاتهم، المحقّقة غالباً، تحمل إسهاماً جوهرياً - بالرغم من اختلافها في الأحكام والاستنتاجات أو حتى بسبب ذلك - في إعادة اكتشاف العرب.

هل يستطيع مثقّف، في العالم العربي اليوم، إذا لم يكن، حصراً، مناصراً للعرب، أن يتجنّب انعكاس صورته في الصورة المركّبة التي يمدّها له المستعربون؟ إن ذلك يبدو من قلّة الاحتمال بقدر ما أن هؤلاء المستعربين أنفسهم هم الذين أعادوا - بفعل قوة الأشياء - وضع العالم العربي في المنظور التاريخي والثقافي الذي يرسمه تحت أنظارنا التاريخ العالمي الذي يتخلّق، والثقافة العالمية التي تزدهر. كان العرب، في الانطواء على أنفسهم، قد فقدوا في أثناء الطريق البوصلة والسُدسيّة اللتين كان يمكنهم بواسطتهما أن يتوجّهوا في جغرافية الكرة الأرضية، وخاصة جانبها الثقافيّ. وقد عمل أصدقاؤهم على وضعهم في مكانهم الصحيح، وعمل اعداؤهم غالباً على «إعادتهم»، كما يقال، إلى «مكانهم».

ولكن هذا غير مُرْضٍ بشكل كامل، مهما كانت النتائج الواضحة على صعيد الاتّصال. ذلك أن التبادل لا يقوم حقاً حين يكتفي فريق بأن يعطي وفريق آخر بأن يتلقّى. وكما أن في العالم المعاصر فساداً في مادّة التبادل على الصعيد الاقتصادي، فهناك فساد لا تقلّ عواقبه خطورة في مادّة التبادل على الصعيد الثقافي. وصحيح ان المرء لا يتوصّل بالضرورة، في نموذج التبادل ذي الاتجاه الواحد الذي أتحدّث عنه، إلى معرفة أيّ القطبين المتبادلين هو المعطي وأيّهما هو الآخذ. هل أعطى «ماسينيون» الحلاّج أكثر مما أخذ منه؟ و «لورنس» مع رفاقه في القبائل؟ و «بيرك» مع هذه المجتمعات التي كان يراها تتحلّل وتتخلّق تحت ناظريه؟

يبقى أن عقدة المسألة لا تكمن هنا، وأن العالم العربي إذا أشعَّ، على نحو فريد، عَبْـرَ القَـدَر ـ الشـاهـد لبعض الأشخاص، فإن صورة العالم العربي الذي عكسها أولئك المثقفون الكبار، والجامعيّون العظام، قد استعمرت معظم الطاقات المفكّرة المنتشرة في الحيّز العربي، تلك الطاقات التي «بلبلتْها وشوّشتها» بالمعنى التقنيّ الموسيقيّ للكلمة. ومن الغريب أن نلاحظ، إذا لم نأخذ إلا ميدان الاستشراق الفرنسي، أن كثيراً من الأيديولوجيين العرب الذين كوّنوا ثقافتهم في فرنسا، بعد أن رأوا عالمهم الخاصّ طوال نصف قرن عَبْرَ عينيْ «ماسينيون»، لا يرون بعد عالم تجذُّرهم، منذ ثلاثين سنة، إلاّ عبر تنظيرات جاك بيرك. وبديهيّ أن لهذا بعض المزايا، ومنها تعلُّم قَدْر من الدقّة في التعامل مع المقولات والأحداث، ولكنه لا يخلو من خطورة تتمثّل في «تأحيد» للنظر يمكن أن يبلغ أن يُحِلّ محلّ هذا النظر تجربةً مُعاشة لتصليب جزئيّ أو كليّ للتصوّرات ولتفسيرها، مهما كانت مرونة المنهجيّة المعتمدة، وأياً كانت أمانتها تجاه الموضوع الذي تنطبق عليه. إن هناك إجمالاً، بالنسبة إلى الباحثين عن الأصل العربي، خطراً واضحاً، هو خطر التثاقف.

التثاقف هو الكلمة الجوهرية في هذا الفساد لعلاقة التبادل المشار إليه. فما يُعادل فعل المستعربين لصالح مُقارَبةٍ أوسع وأنضج للإجماليّة العربية، هو فعل دَمْج لِقِيَم الثقافة الفرنسية والأنكلو أميركية تقوم به طبقة من المثقّفين العرب تشكّل في المراكز المتقدِّمة لعالمنا، أجهزة تقوية أو اتصال لتيّارات الحضارات التي كوّنتها. وهذا الدور الذي رصدته ضرورات الزمن ومتطلّبات الحداثة لجامعيين تأثّروا بالغرب هو الذي يلعبه أيضاً ـ ربما على نطاق أضيق بسبب قلّة العدد ـ مثقّفون آخرون واخصائيّون عرب تلقّوا ثقافتهم في جامعات الدول الشرقيّة. وهذا ما لا يتحقّق إلاّ بحدوث تنافذ هامّ مع قِيَم الثقافة الأصلية التي تبقى غالباً، بسبب من أهميّة الوسط العائليّ التقليدي، الثقافة القاعديّة. كما لا يتحقّق أيضاً من غير تبادل للقيم، أو على الأقل من غير إمكانية مثل هذا التبادل بين المراجع المؤيدة للغرب لدى البعض والمراجع الماركسية لدى البعض الآخر. أيكون هذا النموذج للتنافذ خاصاً بالعالم العربي وحده اليوم؟ بالطبع لا. فإن هذا التنافذ، بسبب من تطبيق أحدث للأفكار التي ذكرتها وللصعوبات التي تصادفها هذه الأفكار في أن تجد مكانها في الديناميات المألوفة للحضارة العربية، يبقى أَدقّ وأصعب على التحقُّق والعناصر التي تشكّله أقدر على أن تأخذ استقلالها الذاتي.

وهذا يعني أيضاً أن الثقافة، في العالم المعاصر، لا تستطيع أن تكون بريئة. والحق أن الثقافة، كلّ ثقافة، ليست أبداً بريئة بذاتها، ونحن نعرف أفضل من السابق أنها تمثّل بعض عناصر نظامٍ ينتهي بها الأمر، على غير إرادة منها في أفضل الحالات، إلى أن تخدمه حتى ولو لم يكن ذلك إلا بإشعاعها في المكان المتجذّرة فيه. وهذه الثقافة، حين استطاعت، من جهة أخرى، أن تعني، في لحظة معيّنة من «التاريخ»، قمعاً أو حطاً لمجتمع إنسانيّ غريب تلقائياً عن قيم هذه الثقافة ومُسْتعْمَراً بها فقط، فستبقى غالباً، بطريقة ظالمة وغير معقولة، مطبوعة بالشبهة، وهكذا يُضاف هذا الشك الآخر إلى الشكّ المكوِّن لكل ثقافة، ابنة خطيئة أصليّة لا مفرّ منها. وهكذا يوضع المثقف العربي في موقف غير مريح على نحوٍ فريد. فسواء لأنه، بسبب من وفائه لثقافته الألفيّة، قد رفض قيم الثقافة المستوردة التي استطاع مع ذلك أن يرى تأثيرها في العمل أو في تطبيق تلك القيم تطبيقاً دقيقاً جداً على متطلّبات عالم هو في إبّان تحوُّله، أو لأنه، على عكس ذلك كان، في وجه نزعة الجمود التي تطبع ثقافته الأصلية، متواطئاً مع هذه الثقافة الأخرى ونظامها المرجعيّ الخَطِر عليه، فإن المثقف العربي، في أيّ منظورٍ وُضع، مدفوعٌ بالالتباس. إنه لن يستطيع أبداً أن يكون منسجماً تماماً مع نفسه، ولن يكن متجرّداً أبداً من الفكر المسبّق. فهل سيتفاقم، من جرّاء ذلك، بحثه عن هوّيته ويزداد توتّراً؟ إن ذلك من الأرجحيّة بحيث أن هذه الهوية المنفجرة ينبغي له أن يعيد بناءها في الاستنفار الشخصيّ والاجتماعي، حين لا يبدو الانفجار ـ اللامرئيّ والمرئيّ ـ غالباً إلّا معلّقاً.

ولكن أعمق العلاقات بين الشعوب تمتُّ إلى الأشكال المختلقة، إلى عالم المتخيَّل، أكثر مما تمتّ إلى عالم

المعـاني المجـرّدة. أن تحبّ الآخـر، هـو أن تحبّ أن تتصوّره، وأن تريد كذلـك أن يتصوَّرك: وكـلّ ما في طقس الإغراء ينطلق من حَدْس من هذا النـوع. وإذا كان المعنى المجـرّد يسمح أو يمنـع على نفسـه، على صعيـد معيّن، الاقتراب ـ بأن يعكس وجوه الذهن وبُنـاه بعضها في بعض أو، على النقيض، بـأن يجعل بعضهـا كتيماً تجـاه البعض الآخر ـ فإن أصدق حركة تُطلِق ثقافةً في ثقافة أخـرى تُشبه بمـا فيه الكفـاية، على مـا يبدو لي، حـركة تُنعِش كـائنين أحـدهما، وهـو الأضعف، حتى ولو كـان مُمْتصًّا، يلتهمـه الأقـوى. وفي هذه الحـالة، أين تـراه يكـون الضعف وأين القوّة؟ إن مثل اليونان وروما ليس مثلاً فـريداً في التـاريخ. ومن المعلوم أن رومـا قـد استلحقـت، بـلا حشمـة، كـلّ المتخيَّل اليوناني، واستولت عليه، بآلهته وناسه ممزوجين، إلى حـدّ أن التماهي يبلغ اليـوم، في المنـظور المتّصـل، بحيث تبدو الحضارتـان حضارة واحـدة. وقد عـرف العالم العربي هو أيضاً، على طريقتـه، هذا النمـوذج من التنافـذ الثقافي مع الحضارة الفارسية، ومع حضارة أخرى ولدت في أرض أقصى أوروبا: بيزنطيا، مهما بدا ذلك مفارقاً. أما أنا المفتون بالتحوّل الذي أصابته، من ثقـافة إلى أخـرى، في قلب مثّلث محدّد هكذا، بعضُ أشكال مزيّنة ومؤسلبة تلتقي خلفهـا، في نـظر مَنْ ينـظر عُمْقـاً، بـلادُ مـا بين النهـرين و ، وكذلك فنّ السهوب الذي تتتابع امتداداته، بفضل التوسُّع العربي في الحيّـز والزمن، حتى يـومنا هـذا وحتى أماكن سحيقة من أفريقيا السوداء. ويبقى أن مثل هذه التحوّلات الفنّيّة، في الحياة التطوّرية للعلامات، ليس فيها ما هو استثنائيّ.

وهناك أمثلة عديـدة لهذه الزيجـات الشكليّـة بين العالم الإسلامي ـ العربي والغرب، منذ القرن الثامن. ففنّ العمارة والزخرفة وفنّ البستنة وفنّ الحياة، كلّها تشهد، عبر الأندلس وصقلية خاصّـة، بانعكـاس أحد العـالميْن، الأكثر تحضّـراً آنـذاك، في الآخر. وتحمـل الموسيقى كـذلك شهـادتها، بالآتها، ولا سيما الربـابة والعـود العربيين، بـالرغم من أن النبع الرئيسي كـان بيزنـطة. وبالمقـابل، فيمـا يتعلق بنشأة الحبّ العذريّ الذي هـو واحد من أرهف إلهـامات الـروح الإنسانية، لا يبـدو أن هناك مجـالاً للتساؤل، خـارج تأثيـر أفـلاطونيّ سحيق البعـد، عن أصـل غيـر الأصـل العـربي للظاهـرة، وهي إحدى الـظواهر التي سيكـون تأثيـرها على التكوّن النفسي والصوفيّ للغرب تأثيراً عظيماً.

والحـال أن هذا القِـران بين العالمين لن يـدوم إلا وقتـاً محدوداً. فالحقبة المعاصرة التي تشهد سيطرة الغرب على الشرق بالسلاح، وبالقيم إلى حدّ ما، ستكون حقبة الطلاق الأكبر بينهما، كما سبق القول. وبين هذين العالمين لن نرى قيام هذا الجسر من المتخيَّل الذي أؤكّد أن أفضل ما تحتويه حضارة ما إنما يمرّ عَبْره. ومن العجب أن الصورة الوسيطة بين الكـونيْن تبقى محجوزة، والتبـادل غير مؤكّـد والحـوار خَـطِراً. وفي الـوقت الـذي يمتـزج فيـه المصيـران بفعـل الاستعمار، فإن المسافة بين العقليّتين تتّسـع وتتباعـد، إنه زمن الاحتقار عند فريق، وزمن الذلّ عند الآخر، ولكنه ذلّ لا يخلو من بعض الاحتقـار للمسيـطر المـرئيّ. وتجـاه الامبـرياليـة المادّيـة ودين التقدّم، تُجمِّـع الأمـة العـربيـة، بمختلف مـركّباتهـا، صفوفهـا وتحتمي بالحصن الأخـلاقي الـذي تشكّله حولهـا القيم المؤسِّسة لمجتمـع ديني وعقلي يقي أعضاءه كلَّ تلوّث يراه العربي والعـربي المسلم إفقاراً للمعنى الإلَهيّ لصـالح عبـادة جديـدة لـلامتـلاك. امتـلاك للمكان وللزمان محروم من كلّ تدفّق جديـد في الكينونـة، ومقطوع بسبب ذلك، عن كلّ مستقبل ذي قيمـة. لقد رأى العـرب الغربيين يشنّـون عليهم الحرب ثم يشنّـونهـا بينهم بوسائل هائلة وتدميرية بمقياس هذه الوسائل. لقد رأوا ذلك وصرفوا عنه أنظارهم بنوع من اللامبالاة الظاهرة غير البعيدة عن قدر كبير من التقزّز والنفور: فالموت المؤلَّل تأليلاً رفيعاً كان لفترة طويلة وقفاً على الغربيين والأوروبيين الآخرين ـ بـأوسع معنى للعبـارة. ومن أسفٍ أن جميـع هؤلاء أقـامـوا مدرسة لهم في كل مكان من العالم، ولن نستطيـع الادّعاء بأن العرب، أياً كانوا، قد قاطعوا هذه المدرسة، والحمدلله أن أسواق التسلّح في حالة جيّدة! إن السلاح منتشر في كل مكان، وقوته التدميرية غير المحدودة تسعِّرها الأهواء المعروفة والمآسي السياسية والإنسانية المعروفة، ومنها تلك المأساة ـ التي ترمز إلى هذا التباعد الذي أحاول تحديده ـ

مأساة شعب منتزع من أرضه ومحروم منها. فَلْنُحيِّ هنا واحداً من خيرات الإشعاع الغربيّ على الأرض العربية!

ومع ذلك، فإن هذا الغرب قد بَهَرَ العرب، وهو كذلك بُهِرَ بهم ولا يزال. ولكنه لم يُبْهر بالأعمال الأدبية، بنات هذا الانبهار. هناك بالتأكيد أعمالٌ لدى الفريقين، وسأذكر بعضها في أثناء الحديث، ولكن لا تبدو أنها على مستوى الظرف التاريخي الذي ولَّدها ولا على مستوى المحتوى المطلوب. وباستثناء عملين أو ثلاثة، فإن نتائج اللقاء فقيرة بما فيه الكفاية، لا سيّما وأن هذا اللقاء لم يكن قصيراً، بل هو على العكس يمتدّ كما رأينا أكثر من قرن. وأسجّل هنا أن هذا صحيح بالنسبة إلى الأدب فقط، لا إلى أشكال أخرى من التعبير الفنيّ. وقد تأثّر الرسم الأوروبي خاصة تأثراً كبيراً منذ القرن التاسع عشر بعلاقته اللامنتظرة مع الشرق. وإذا اقتصرنا على ميدان الإبداع التصويري الفرنسي، وهو على كل حال أهم إبداع القرن التاسع عشر، فنحن نعرف، على هامش «التركيّات» والمشاهد الناشئة من بعثة بونابرت إلى مصر، الطبيعة العميقة والغنية لأحلام «انغرس» الشرقية، التي غذّاها اكتشافه للمنمنم الفارسي الذي نقل إلى لوحاته قلّة سماكته وتعريف الشكل بالخطّ، وعدم التمييز الخاصّ بالمنظور، ومعالجة اللون معالجة باردة على السطح. ولكن حملة مصر هي نفسها، ستُنتج، فيما وراء فولكلور رومانتيكي مُمَشْرِق، تمجيد رومانتيكية للون عبر لوحة بارون غروس الخالدة «مصابو جاوة بالطاعون». وكان ذلك إرهاصاً بظهور «دولاكروا» الذي تعتبر لوحته «نساء الجزائر» قمة من قمم الرسم العالمي، في الوقت الذي تلتقط فيه هذه اللوحة سرّ «العابر الزائل»، الشرارة الناعسة في عيون النساء (ولو كنّ يهوديّات، ولكن ما الفرق؟) الحالمات بين السجّاد والوسائد والنراجيل. ونعلم أن دولاكروا سيرسم أيضاً لوحات رائعة لمراكش. وسيكتشف «ماتيس» ما سيكونه «ماتيس»، رسّام الخطّ المائع واللون الصافي في الجزائر. أما «كلي»، في تأمّله لتدرّج طبقات مدينة صغيرة، وفي رسمه المعماريّ الشبيه بالموسيقيّ، وفي تأمّله كذلك إشارات السجّاد ورموزه، فسيصبح أكثر حقيقة وشبهاً بنفسه في «سيدي بوسعيد» في تونس. وما عساه كان التأثير الأحدث للخطّ الزخرفيّ العربي على رسّامين خطّاطين أمثال «توباي» و «كلين» و «ماثيو»؟ هذا ما ينبغي تحديده. وقد تأثّر الرسّامون العرب، من جهتهم، بـ «مدرسة باريس»، تأثّر معظم زملائهم في العالم، ولكن بعضهم، ولا سيما «الشرقاوي» المغربي، كانوا يحدسون بأنهم لا يفعلون أحياناً إلا أن يستردّوا من الغرب مُلْكَهم. وأضيف بالمناسبة أن بالإمكان أن نؤاخذ «مالرو»، في كتابه «المتحف الخياليّ»، على أنه غيَّب، على جميع مستويات الإبداع وفي كل لحظات التاريخ، الإسهام العربيّ والإسلامي في تطوّر هذه الأشكال. ولكن مالرو، ولتكن لدينا شجاعة الاعتراف بذلك، لم يكن في نهاية المطاف، إلّا غربيّاً لم يستطع التحرّر من انتسابه الثقافي الضيّق، لم يكن إلا من نسمّيه اليوم «أوروبياً ـ مركزياً».

وإذا كان بعض الأشكال الفنية العربية، مثل المضلّع النجميّ المشهور، يسكن وعي أوروبيّ ذلك الزمن ـ حتى ولو لم يكن إلا عبر ملاحقة ذلك الأوروبيّ لجميع أساطير الشمس: من إسبانيا الأندلسية إلى «Algarve» ومن القيروان إلى مراكش، ومن القاهرة إلى الجزائر، ومن أصيلة إلى حمّامات، وإذا كانت هذه الصورة تشعّ أيضاً وتضيء، كما بيّنت، عَبْر هنري ماتيس وبول كلي، فإن هذا يبقى على الصعيد التشكيلي ظاهرة عارضة أو طارئة. وبالمقابل، فإن الصورة الموسيقية للعالم العربي تُلحظ بوساطة الأبحاث الجديدة التي تنجح في إعطاء الامتياز للطائف ربع المقام. ولكن الموسيقى الترديديّة، وهي ظاهرة أميريكية في المنطلق، اكتشفت في اليابان والتيبت والهند وأخيراً في المنطقة العربية، مزايا الإنشاد الرتيب والتكرار النغميّ واللحن الواحديّ، وكلُّها استعارة للخلود.

ويبقى الشعر، الشعر الأحدث الذي هو في العالم العربي الظاهرة الأكثر تجديداً، والذي يبدو لي أنه أكثر ما يستحقّ الاعتبار. فإن الثلاثين عاماً الماضية قد انفتحت، من وجهة النظر هذه، ليس فقط على تطوّر مدهش للّغة وللموضوعات وللبُنى، بل كذلك على ثورة حقيقية للكثافة الإبداعية التي نجح بها هذا العِرْق العربي، الذي عهد إلى الشعر بمهمّة تخليقه، في تسجيل كيانه اليوم، عبر جميع

المآسي المعاشة لحداثته الصعبة، تسجيلاً بارزاً في الإشعاع العالمي. وهذا التوكيد الطويل للهوية في إعادة خلق «الذات» التي يعبّر عنها، منذ الإسلام خاصة، أحد مطامح الأمانة الروحية للعرب، يجد نفسه وقد انحرف فجأة بالاقتحام الداخلي والخارجي للقوى الحارِقة ـ الخَطِرة. إن الشعر، الغريب بطبيعته عن التاريخ، بالرغم من أنه يسبقه في طيرانه، ويرهص به ويمنحه أحياناً إيقاعه، ويختمه أخيراً بنوعٍ من التوقيع الميتافيزيقي، أشبه ما يكون بـ «الغرفة السوداء» التي ينكشف فيها «التاريخ» لعينيه ذاتهما ولعيون الآخرين، ويرى صورته تخرج شيئاً فشيئاً من مغطس التحميض متجسِّدة جسماً وظلاً وأضواء ممتزجة، صورة لحظة مثبتة لأبديّة موقتة. وهذا الدور الاكتشافي في الظرف المضطرب الذي يجتازه العالم العربي اليوم، قد قام به الشعر على نحو رائع، معبّراً بلا خجل مصطنع ولا حساب خاطىء عن التقطيع والتمزيق، غير متردّد أمام الاتهامات والتحذيرات، مضطلعاً بعمليات إزالة القداسات والانكارات، ساعياً إلى الاستلابات التي لا مفرّ منها من أجل امتلاكات أكثر جوهرية.

في هذا الجهد المبذول منذ أكثر من ثلاثين عاماً ـ بل خمسين عاماً في بعض الحالات الاستثنائية ـ لكي يقترب الشعر العربي من الحياة، لا بدّ من الإشارة إلى التأثيرات الأجنبية: اكتشاف جبران خليل جبران المفتون لوالت ويتمان، واكتشاف عدة شعراء ولا سيما الياس أبو شبكة لبودلير. ويجب هنا أن ننصف اللبنانيين ـ ويعترف لهم بذلك كلُّ العرب ـ الذين كانوا عناصر فاعلة في جميع الميادين ـ الرواية والقصة والدراسة والصحافة والشعر ـ لهذا التفتّح والازدهار اللذين نشهدهما اليوم. لقد لاحظ الياس أبو شبكة، منذ ثلاثين عاماً «أن الشعر هو التعبير عن الحياة، والحياة لا بد أن تكون بلا حدود ولا مقاييس، ويذهب سعيد عقل، الذي يدين له الشعر العربي الحديث بالكثير، يذهب إلى أبعد من هذا، فيؤكد «أن مبادىء الوعي لا تقوم بأيّ دور في تكوين القصيدة» ولكن هذه اللهجة تصبح أكثر حسماً مع واحد من أقدر ممثّلي الشعر الحديث. فإن أدونيس يصرّح قائلاً «إن على الشاعر العربي أن يُحسّ في دخيلته بانهيار أفكاره القديمة وأن ينتزع هذا القناع الذي يخفي عنه الحقيقة المعاشة. إن على الشعر أن يكون قدرنا الإنسانيّ» ونحن نرى هنا أن الالتزام كُلّي.

«الالتزام». لقد أطلقت الكلمة. إن كلمة «الالتزام» التي شاخت في أوروبا منذ سارتر والمذاهب الوجودية، وتابعها «القلق»، يترددان كثيراً على أقلام الدارسين العرب منذ حوالى ثلاثين عاماً، وخاصة منذ الحرب الإسرائيلية العربية عام ١٩٦٧ التي كانت، في ضمائر عدد من هؤلاء المثقفين، فرصة تفجّر يقظة سياسية، واعية ومتشنّجة. إن ليقظة الوعي الجديد اليوم دارسيه ورواته ومسرحيّيه وفلاسفته. والالتزام يقوم تارة على اعتبارات سياسية، وتارة أخرى على اعتبارات اجتماعية أوسع، وهو غالباً مرتبط بهما جميعاً. وما هو شأن الشعر في هذا؟ أيُريد أن يكون ملتزماً؟ لقد كان الشعر، منذ عدّة عقود، سلاحاً في العالم العربي. ويقول جاك بيرك ملاحظاً: «ليس ثمة كاتب، في جيل عهد الامبريالية هذا، لم يرفع صوته ضد المحتلّ وشركائه، ضد فظاعة الاضطهادات وألوان القمع وخداع التنازلات»، إن العالم العربي سيربط دائماً بين الحرية وصرخة الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلا بدّ أن يستجيب القدر

أو صرخة الشاعر السوري سليمان العيسى في وجه المحتلّ:

وربما كان من الواجب أن نذكر بعض الشعراء الذين انخرطوا في فترة من حياتهم في الشيوعية واختار بعضهم، كالشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي، أن يعيشوا فترة من حياتهم في موسكو (وهو يعيش الآن في أسبانيا). وبالمقابل، فإن شاعراً عراقياً آخر هو الجواهري الذي استمدّ غالباً وحيه، دون أن يكون شيوعياً، من إحساس عنيف بالظلم الاجتماعي، كما تشهد بذلك غنائيته الساخرة في قصيدة «تنويمة الجياع»:

نامي جياعَ الشعب نامي   حَرَسَتْك آلهةُ الطعامِ
نامي فإن لم تَشْبعي   من يقظةٍ فمن المنامِ

نامي على زُبْد الوعود يُداق في عسل الكلام
نامي تـزُرْكِ عرائس الـ أحلام في جُنح الظلامِ
تتنوّري قرص الرغيـ ـفِ كدورة البدر التّمام!

على أنّ الشعر الملتزم هذا الالتزام الشديد قد بقي في العالم العربي حدثاً فريداً. ومع ذلك، فإن الكلام، منذ ١٩٦٧ مع الحرب الإسرائيلية العربية، قد ثُقُل تحت وطأة الحدث، وحُمِّل عذاباً عميقاً: فأصبح، هو المجروح، جارحاً. إن هذه الكلمات تعبّر، بَنَفس أقصر، عن الغيظ المكتوم، والقلق المكبوت، والحنين المستطير.

وإذن، فها هو الشعر يهبط إلى ساحة القتال، فيصبح جديراً حقاً بأن يُسمع: إن صرخة الإنسان المعذّب تخلق الصمت وتنشره. ولكن تلك الحرب المرئيّة تتضاعف بحرب أخرى غير مرئيّة. فبعيداً عن الاستطيقية المتقعِّرة لشعراء الأمس الذين يدّعون أنهم لا يريدون «خلط الخبز بالزنبق» ويطرحون عنهم بالتالي كل الصراعات التجديدية - يرى الشعر العربي نفسه منجذباً انجذاباً قاسياً بطراز آخر من الالتزام. إنه يخوض هذه «المعركة الروحية» التي يصفها «رامبو» بأنها في مثل قسوة معركة البشر. إنه يقاتل «ليكون». إنه يريد، وقد انقطعت الرابطة القديمة، أن ينسج بين الشاعر والعالم شبكة من العلاقات الأكثر حساسية والمطروحة بلا انقطاع.

وليس ثمة ما هو أعمق مغزى، في هذا الصدد، من أن نرى من هم، بين كبار شعراء الأمم الأخرى، أولئك الذين اتجهت إليهم أنظار الشعراء العرب الشبّان بالأمس والذين هم معلّمو الشعر العربي اليوم. أولئك الشعراء المُعْجبون، والمُسْتَشارون، يواصلون جميعهم، كلٌّ على طريقته، البحث نفسه: إنهم يريدون أن يقوموا، بواسطة الكلمة، بالتمادّ الخطر نفسه. وإذا استطعت التعبير على هذا النحو، فإن هؤلاء هم خالقو لغة عموديّة، تقصد إلى اختراق الإنسان من فوق إلى تحت ومن تحت إلى فوق - الإنسان والكون. إن منهم «رامبو»، بالتأكيد، وقبله «بودلير»، ومنهم جيرار دونرفال، ومنهم ذلك الأقرب إلينا، شاعر التمزّق والمنفى، الذي سيكون له تأثير هائل على كثير من الشعراء العرب الذين تثقفوا باللغة الإنكليزية: ت. س. اليوت. ومنهم كذلك أودين. وشاعر آخر من شعراء المنفى، ولكن المنفى المنتصر: سان - جون بيرس، ومنهم شاعر الدفاع عن النهار، هو الذي يحمل بيده أسلحة الليل: رينه شار. وشاعر الثورة المصعوق: ماياكوفسكي. وكذلك مكتشف الكيميائيات المؤلمة، شاعر ضياع «الأنا»: هنري ميشو. وشاعر اللعنة، و «الحريم»، و «عدم الارتواء»: بيار جان جوف. وشاعر الحضور غير المخلّق والعلاقات السرّيّة بين الأشياء: رينر ماريا ريلكه. وشاعر الوضع البشري المشعِّع لكل سواده والقلب الذي يتصالح مع المصباح تحت العاصفة: إيف بونفوا. والحال، إنه مهما تكن أهمية التنافذ المطلوب مع ميادين الإبداع الشعري الحديث الأخرى، لن يكون بالإمكان القول إن شعراً متجذّراً ومنبتّ الجذور في وقت واحد، كشعر أدونيس مثلاً، أو بدر شاكر السيّاب، له ما يحسد إنجازات شاعر كـ ت. س. إليوت أو سفيريس أو سان - جون بيرس، وهم شعراء حُكِمَ على أن تجرّبتهم كانت تحمل بما فيه الكفاية الطابع العالمي ليُوصى بها لدى هذا القارىء النظري الذي أحبّ أن أصفه بـ «الكونيّ». ويوم يقرّر الغربيّون، بعد أن تنتهي المأساة الباترة لأولاد إسماعيل وأولاد إسرائيل، أن ينظروا باتجاه العرب المغيَّبين اليوم عَمْداً على صعيد طاقتهم الإبداعية، فإنّ جائزة مثل جائزة نوبل للأدب تكون مبرّرة أكبر التبرير، ينبغي أن تمرّ ببيروت أو دمشق أو بغداد. وأسارع فأضيف، والأمور على ما هي عليه اليوم، أن هذا الأمر لن يتمّ غداً.

ويبدو لي تأثير أوروبا والغرب عامّة على أشكال أخرى من الإبداع العربي أشدَّ إلحاحاً وأقل غنى في المغزى من الإخصاب الذي مارسه الغرب للإنضاج الشعريّ المتفجّر والذي مهّدت له قرون طويلة من العقم النسبيّ. فمن المعروف أن الرواية والقصة والمسرح ليست إلّا أنواعاً مجلوبة إلى قلب المتخيَّل العربي. وهي مع ذلك تجد فيه، بسرعة كافية، مزدرعاً تتجذّر فيه وتنمو. يبقى أن من النادر، بالنسبة إلى هاوٍ عليم، ألّا تكشف الحبَّةُ - في الرواية، بالتأكيد، ولكن كذلك في الحكاية السينمائية التي هي إحدى التشكيلات الهامة للعصريّة المعنيّة - أصلها الخارجيّ المنشأ. إن الموضوعات والمواقف والشخصيات والتوجيه

المتميّز للعمل وإضاءة الطبائع تستطيع ألّا تدين بشيء لمنبع خارجيّ، وأن يستمدّها الروائيّ والمسرحيّ والسينمائيّ من الوسط الاجتماعي الذي يحمله على أسلة ريشته أو في حقل آلته التصويرية: وستكون التقنية في السرد مركّزاً في الألف طريقة وطريقة لعَقْد حكاية أو لحلّها. فنّ الحكاية المنطلّق من نقطة «أ» إلى نقطة «ي» وفق منطقٍ للأحداث والتصرّفات نابع من بديهيتها الداخلية؛ فنّ أنجزه في القرن التاسع عشر في أوروبا أمثال «موباسان» و«زولا» و«بوشكين» و«تورغنيف» وبعدهم «غوركي»، فنّ مارسه بموهبة كبيرة، بعد ثورة أكتوبر، مخترعو السينما الواقعية الروسية ـ السوفياتية، وفيما بعد، خالقو الواقعية الجديدة الإيطالية. إن الجوهريّ يكمن في الرجل والمرأة والصراعات التي تنصب أحدهما في وجه الآخر أو التي تمزّق حولهما النسيج الاجتماعي، والمصاعب المألوفة للحبّ وللفراق، وعدم التفاهم بين الأجيال، وتصادم الأمس مع اليوم في ضمير فردٍ واحد حيّرته التعدّدية التي لا تُحتمل والتي تتنازعه تناقضيًّا، والرّسم الخائف الذي يعتمد الرموز المعقّدة لإدانة السلطة السياسية ـ تلك هي مجموعة الموضوعات لخيال روائي لا نستطيع أن نصفه بأنه خلّاق جداً، مهما كنا متعاطفين مع هذا الاستكشاف لعلاقات القوى في قلب مجتمع معيّن. إنه بعيد عن دستويفسكي وهنري جيمس وبروست وجويس وكافكا وبورجس. وبعيد كذلك عن الرواية ـ الملحمة ـ الحاوية كل شيء التي ولدت مما سُمّي، على سبيل السخرية «أشجار موز جمهوريات أميركا اللاتينية». فتلك الطريقة المتقطّعة في القصّ، وذلك الفن اللولبيّ في الاقتراب، عن طريق التواء المنظور والأسلوب الذي لا يغيب عنه الدوار دائماً، من النقطة الهاربة للإنسان والحركة المغامرة للكتلة الشعبية، وعلاقة الأول بالآخر على نحو ملتبس، وذلك الحدس بازدواجية الكائنات والأشياء في منعطفات هوياتها المهدَّدة، والمجزّأة والواقعية/اللاواقعية... هذا كلّه ما لا يبدو لي أن الروائي والمسرحيّ والسينمائي العرب قد نجحوا بعد في امتلاكه نهائياً. وربما كان علينا في هذا الموضوع أن نلجأ إلى قليل من الميتافيزيقا. إن صدمة «التاريخ»، والتاريخ نفسه الذي يتخلّق، قد أحسّهما الإنسان العربي كإنذار. وإذ استردّ حيِّزه ضد أوروبا وتجاهها، ها هوذا يكتشف الزمن. أجل، إن بإمكاني، كما أعتقد، أن أؤكّد هذا: إن «الزمن» هو التجلّي المركزي الذي انكشف للإنسان العربي في هذا القرن، وسيؤثّر تأثيراً عظيماً على تفكيره وفعله السياسي والاجتماعي، وأعمق من ذلك، على سلوكه التخيُّليّ وإنتاجه الأدبي والفني والشعري. وكما كانت اللغة ذلك الكنز الذي يُشِعُّ مُطْلقَ أصلٍ لا واسطة له، فذلك هو، في أعماق العِرْق، شأن حَدْسِ زمنٍ مكنون في ينبوعه الخالد ذاته. إن «الليالي» و«الأيام» و«الحَدَثان» هي صيغ متساوية لتحديد الزمنيّة اللازمنية نفسها: «الدهر» الذي هو قدَر، يمتزج فيه الماضي والحاضر والمستقبل ويقلب علاماتها إلى ما لا نهاية. ويلاحظ «ماسنيون» في نصّ غالباً ما يستشهد به «أن الزمن في الإسلام هو الذي يكشف لنا أمر الله (...) فليس هو إذن «مدّة» متّصلة، بل هو «كوكبة أنوار»، «مَجَرَّةُ» لحظات (وكذلك فإن الحيّز لا يوجد، وليس هناك إلّا نقاط). وحدها اللحظةُ توجد. فمفهوم الزمن هو، بسبب ذلك، «ذرويّ» (أي متعلّق بالذرّة): إنه لا يواجه إلّا ذرّات من زمن، لحظات (...) إنها ليست حالات؛ والحق أنه لا يعرف إلا «مظاهر كلامية»، الناجز وغير الناجز». وما يحسن هنا أن نحتفظ به من هذا المفهوم، وهو مقتضى ملحوظ، إنما هو نوع من الاستحالة، بل إدانة: إدانة جميع الفنون التي تجعل من المدّة المفتوحة، أقصد غير التكراريّة، مادّة إلهامها والمادة الأولى لانتشارها التصويري ـ أي الرواية والقصة والمسرح وربما جميع الألوان غير الطقسيّة لما هو شعريّ، جميع ارتقاءات الموقّت العابر. إن كسر صلابة الزمن، إنما هو تعجيل المدّة، وهو ردّ السيولة البدائية إلى التبلُّر، والتقاط ألعاب الناس المساكين وسماواتهم المسكينة وحلاوة ألوانهم المتفرِّجة، في قلب لغةٍ أصبحت هي نفسها حاضرة وقابلة للانجراح عند بلوغها مرحلة زوال القدسيّة. إن موت الزمن المطلق سيحسّ به مجموع الكتّاب وخاصّة الشعراء. أليس هو نيتشه، على نحوٍ ما، منذ أن ترجمه جبران خليل جبران، مُسائلاً هذه الضمائر المعذّبة، موت الألوهية؟ حتى أن هذا الموضوع الأخير سيكون هَوَس الشعر العربي الجديد، الموت الذي هو ضروري للانبعاث المرتجى. وأودّ مع ذلك أن ألاحظ إلى أيّ حدّ يُسْتَشعر

هذا التدفّق المفاجىء للزمن في الوعي كصعوبة إضافية واستياء، وهو هدية غربية يقدّمها الغرب للغرب ولا يُعرف بعد كيف تستعمل هذه الهدية ولا ما هو هدفها. . . إن بدر شاكر السياب يتساءل «هل نذهب في الزمن أم هو الذي يأتي فينا؟» ويقول نجيب محفوظ أحد أهم الروائيين العرب في مصر «إن البطل الرئيسي في أعمالي هو الزمن». ومع ذلك، فكل شيء يجري كما لو أن هذه العودة إلى «التاريخ»، هذا الانغمار في الزمن (ويمكن القول، جرياً مع صيغة «سيوران، هذا السقوط في الزمن) قُدِّرت على مستوى اللاوعي الجماعيّ كضياع للإنسان وخسارة لطاقة مستقرّة «وانحراف عن المركز».

وأودّ أن أتوقّف أخيراً عند صورة الرواية العربية المعاصرة في علاقتها مع الغرب. إن هذا الغرب، وأكرّر ذلك، يَسْحُر، وفي الوقت نفسه يُخيف. إنه موضع «الآخر» بامتياز، ميدان الغرابة المطلقة، نقطة الارتباط لكبرياء لا حدود لها لم يعرف منها العربيّ، وهو مُسْتَعْمَرُ الأمسِ والمرشّح للاستعمار اليوم أو غداً، إلّا الظلّ المريع في الذلّ. إن في وعي كل مُسْتَعْمَر وكل مُذَلّ فر غاً ربما استطاع أن يملأه ممارسةٌ تَسْووية للأماكن والمفاهيم ومذاقات هي التي صنعت وتصنع، على صعيد المتخيَّل المجروح، قوّة المستعمِر. فهناك إذن، للتخلّص من ذلك، ما يشبه حجّا إلى ينابيع هذه القوّة: مَغْنَطة ليست جغرافية فقط، بل هي أيضاً لغوية وثقافية. والقضية هي أن يذهب المرء ليقيس نفسه، على أرضه الخاصّة، بالإله البعيد. وغالباً ما يكون اللقاء قاسياً، وتكون سلسلة الامتحانات المطلوبة بشغف ـ ولكن المقبولة لدى انفكاك السحر ـ مخيِّبة. إنها لم تكن إذن إلّا هذا، ليست إلّا هذا ـ «أوروبّتهم» التي كانوا قد صنعوا لنا منها عالماً برمّته، و «أوروبيّتهم» التي كانوا قد قدّموا لنا منها طَبَقاً برمّته؟ تلك الحيوات المرتبكة والفارغة، وهذه التصرّفات العدوانية المستكبرة، وألوان الحبّ تلك الفقيرة وبلا تقديس، وتلك الآلات المُسْتَعْبِدة والتي لا تحمل أيّ فرحة، وهذا الفن المزعوم للحياة الذي ليس هو فنّاً للشيخوخة ولا للموت؟ وإذ تنتهي دورة زوال الأوهام وتنتهي معها المقارنة مع الصورة التي كانت جبريّة إلى هذا الحدّ من القسوة، فإنّ الراوي (لأن القصة غالباً ما تكتب بضمير المتكلِّم وتنتسب إلى السيرة الذاتيّة) لا يتعجَّل إلّا أمراً واحداً: هو أن يعود إلى بلده ويستردَّ مع قِيَمِ أسرته التقليدية، وقد أعيد بناؤها، هويّةً قد صَلُبت واخشوشنت. ذلك هو المغزى، مبسَّطاً إلى أبعد حدّ، لرواية سهيل إدريس «الحيّ اللاتيني» أو رواية الطيب صالح الذي سأعود للحديث عنه، أو روايات أخرى سلكت دروباً اتّقدت بالحنين، مثل رواية المصري بالفرنسية ألبير كوسيري أو اللبنانية المصرية أندريه شديد أو الجزائري رشيد بو جدرة. وهذا النموذج من الصدمات النفسية هو الذي كان قد أصيب به جبران في نيويورك وأمين الريحاني في سان باولو. وقد أفاد أحدهما منه ليكتب «النبيّ» والآخر ليكتب «ملوك العرب». وسنرى ميخائيل نعيمة، وهو في موسكو، لا يحلم إلا بمسقط رأسه بسكنتا، في لبنان، وإذا بسّطنا الأمر قليلاً، يمكننا أن نقول بلا مخاطرة إن ليس في أوروبا ولا الغرب، إذا تكلمنا روائياً أو أدبياً، عربيٌّ سعيد. وحتى أولئك الذين يختارون للتعبير لغة الآخر، فرنسياً كان أو انكليزياً، يشعرون أن عليهم لكي يعبّروا عن شيء في عيني ذلك الذي اتخذوا لغته، وفي أعينهم أنفسهم، أن يعودوا، بواسطة هذه اللغة الأخرى، إلى ما هو الأعمق في داخلهم، وهو غالباً الأقدم والأكثر انطواءً على الكامن الأصلي غير القابل للانتزاع. إن بإمكان جورج شحادة ألّا يُحسّ بالألفة مع العالم العربي الذي ينتمي إليه، ولكنه يكتب من جديد، بدافع غريزي ولو بمنظور سريالي غامض، «ألف ليلة وليلة».

ورمز أوروبا الأكثر بداهة، في نظر المتخيَّل العربي، هو المدينة، المدينة غير المقدّسة المرتكزة في الغرب، الغنيّة بكل الممكنات وكل المستحيلات، وبكل الموافقات الأشدّ شططاً والتراجعات الأكثر مأساوية: صورة الطلاق مع طفولات الفرد والعِرْق، وربما الجنس أيضاً، الهجرة التي تتخذ شكل المنفى نحو خارج صاخب، تجسيداً لخيانة ملغزة للذات لصالح إسهام وهميّ في تجمّعات لا قدَر لها ولا حقيقة، يحكمها الغريب والأجنبيّ. المدينة هي في الواقع مدينة الآخرين، وهي حيانهم، كما في رائعة

الطيّب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» الشمال الرمزي. فالبطل المركزي لهذه الرواية، بعد إقامة طويلة في لندن تنتهي بالنسبة إليه نهاية سيئة، بجريمة جنسية يتحمّل مسؤوليتها بغموض، يعود إلى بلده النيليّ وإلى امرأة المكان الأصلي، الفلّاحة الرائعة العميقة. إن البطل ينفض ذاته للراوي وحده قبل أن ينغلق سكوت الموت على سرّه. ويقول في اعترافه إنه، في هذه القرية، ليس هناك في نظر المواطن أي وطن آخر ممكن، ولا سيما الغرب الفظيع. وتنتهي الرواية بمحاولة انتحار الراوي نفسه الذي كان حتى الأمس مهدّداً بانفصام الشخصية، فهو يشارك هكذا، بقضّه وقضيضه، في الوحدة التي وجدت مجدداً وأعيد بناؤها. إن الراوي، بعد البطل السلبيّ، وعلى المستوى الرمزيّ الأعمق، ينهي بعد انغماره في بيئته، هجرته الخاصة ومنفاه.

لقد ذكرت المنفى مراراً في هذه الدراسة. فمن أين يأتي هذا الإحساس بالاغتراب الذي يغذّي إلهام العالم العربي في بعض أوقاته الأعمق مغزى؟ من أين يأتي النفي؟

ربما لم يكن النفي، في أوضح مستوياته، إلّا قَدَرَ العرب في أرضهم التي هي عتبة بين عدّة عوالم، نقطة انطلاق ونقطة حنين في وقت واحد. وربما كان النفي، على مستوى أكثر حسماً، إحالة رمزية على ذلك المكان الثقافي الملتبس، ملتقى عدّة حضارات، تفلت تقاليده الثقافية والروحية من سيطرة وعي متعطّش للوحدة، ويجد نفسه على هذا النحو معذّباً في توقه الأساسيّ. وربما لم يكن النفي أخيراً إلّا الحدس الأولى باستحالة المكان الآمن لدى هؤلاء الساميّين، أبناء الرّحالة الذين لايزالون يحنّون إلى الفردوس الأرضي.

إن النفي والأمل في وضع حدّ له هما عنصران ثابتان لإلهام العرب منذ الأبد، منذ امرىء القيس وقصيدته «قفا نبكِ». وقد سعّر هذا النفي تماسُّ عالمين متضادّين ومتكاملين في وقت واحد، جغرافياً وتاريخياً وثقافياً. اليوم كالأمس، وربما اليوم أكثر من الأمس، لمختلف الأسباب التي قدّمناها.

ولكن الحركة التلقائية لكل ثقافة، أليست هي والحق يقال ان تضيء، بالأمل، مكان النفي، أي المنفى؟ أليس المطلوب استرداد الوحدة المتمنّاة، بالحوار الذي هو مقلِّص الالتباسات والتناقضات؟ واللغة التي هي آلة هذا المطلب، ألا تدلُّ في لحظة التقارب القصوى، على عجزها الجذريّ عن التلاؤم كلّياً مع «الواقعيّ» من جهة، ومن جهة أخرى مع الفكر الذي يجد نفسه، على هذا النحو، ملقى مرة أخرى بلا شفقة نحو المنفى؟

إن وصف جغرافية كل ثقافة، ولو ببعض التجريد، يكشف عن أهمية تأمُّل الثقافة العربية اليوم. ذلك هو الوضع المركزي للعالم العربي الذي سرعان ما يفضي التفكير فيه إلى العالمي.

(عن الفرنسية)

ـ ترجمة «الآداب» ـ



قصة قصيرة

القبضة والارض

الدكتور علي حجازي

مع الفجر، كانت حبات الندى تغسل العشب والتربة وترويها، وتتراقص على أوراق الأشجار، حيث الهواء الناعم يمر مداعباً.

استفاقت الديوك، وأخذت تصدح معلنة انبلاج الفجر، فنهضت أم موسى من فراشها على صوت المؤذن، وقامت تتوضأ استعداداً للصلاة.. راحت تتمتم: «اللهم نجّنا من الأعداء يارب». وبينما هي كذلك، إذا بموسى يلقي عليها التحية:

ـ صباح الخير يا أمي.

ـ صباح الخير يا موسى، خير إن شاء الله؟ ما الذي أيقظك في مثل هذا الوقت؟

ـ سأصلي الصبح في الجامع.

ـ في الجامع؟ ولِمَ لا تصلي هنا؟ فدورياتهم تنهب المنطقة، وكلابهم تراقب كل حركة في الضيعة.. ثم.. ثم مريم.. لا تنسى أنها على وشك الولادة..

قالت ذلك، وعلامات الانزعاج بادية على وجهها «الله يخبرني أن القضية أبعد من ذلك.. احرسه يا رب.. واحرس الشبان» واخذت تهز برأسها.

ـ لا بأس يا أمي.. لا بأس، ولا تحملي هماً.. فحالما أنتهي سأكون هنا..

الحارة هادئة، والطريق بين بيته والجامع خاوية من المارة، فالناس لا يغادرون بيوتهم في مثل هذا الوقت، ودورية الخامسة والربع تخنقهم وهدير جنازير دبابة «الميركافا» يضغط على أنفاسهم، لأن الجنود يطلقون النار في كل اتجاه، وعلى أي شيء يتحرك. لا فرق عندهم بين البشر والشجر والحجر.

وحدها عصافير الدوري كانت تزقزق، فتعزف لحناً جميلاً عند الصباح على أغصان شجرات السرو قرب الجامع، وبرودة الطقس تلفح وجهه فتغمره بالحيوية والنشاط، كأنها تغسله بالعطر.

تطلع إلى الساعة وهو يدلف إلى الجامع: «إنها الرابعة والنصف، إنه الموعد.. سألتقيهم هنا بلا شك».

ـ صباح الخير.

ـ أهلاً بموسى صباح الخير.

ـ أهلاً بكم.. كيف أحوالكم؟

ـ أحوالنا جيدة، وأنت كيف نشاطك؟ وكيف تدبرت أمرك مع أم موسى؟ قالها جميل مازحاً..

ـ أقنعتها بأني قادم للصلاة فقط.

ـ ومريم، هل هي بخير؟ أقلت لها بأنك آتٍ للصلاة، أم أخبرتها الحقيقة؟.. مسكينة مريم.. قلبها معنا، وعينها علينا.. على كلٍ، ربما تأتينا بموسى غيرك الليلة!..

ـ لا سمح الله لا سمح الله!.

قالها حسان، وتقدم يصافح موسى، ويربت على كتفه متوجهاً إلى جميل!

ـ «لا توصِ حريص».

ـ يا الله، تأخرنا يا جماعة.

قالها مفيد وهو يقترب من حسان.. فرد عليه موسى:

ـ جهَّزتوا البضاعة؟

- البضاعة جاهزة وموجودة في السيارة، ويبقى أن أعيد عليكم الخطة.

قالها حسان بحزم، وشرع يوزع المهام:

- انتبهوا. بعد ربع ساعة من الآن، نضع العبوة على الطريق، عند المنعطف، قرب اللحام. . العبوة يزرعها موسى، بينما ننتظره نحن على بعد مائة متر فقط، نقوم خلالها بمراقبة كل شيء. . الخامسة والربع، وكما هو متوقع، تمرّ الدورية وينتهي الأمر. . . مفهوم؟. .

اقتربت المجموعة من حسان، وقال أفرادها بصوت واحد! مفهوم. . مفهوم. .

كان حسان ينهب الطريق بسيارته في وقت سكت فيه جميل ومفيد عن الكلام، وراح موسى يستعرض صورة أمه التي ودعته قبل دقائق، وكلماتها ترن في أذنيه: «لا تتأخر يا موسى. . فمريم على وشك الولادة. . لا تتأخر. . ».

- لا تتأخر يا موسى بعد زرعك للعبوة. . فالدورية غدّارة، وقد تداهمك في أية لحظة. . انتبه. .

قالها جميل. بينما بدأ مفيد يتبرم من كثرة التوصيات. ولما ضاق صدره زفر وقال:

- أهي المرة الأولى التي يزرع فيها موسى عبوة؟. . قال لكم حسان قبل لحظات: لا توصوا حريصاً وانتهى. .

عاد موسى يسبح في بحر أفكاره: «سامحيني يا أمي، لم أخبرك بالحقيقة كاملة، وهل تقبلين أن أخبرك بها؟. . على كل، سأقبِّل يدك عندما أعود، وأطلب المسامحة، ولا أظنك تمانعين. .

وأنت يا مريم. . سامحيني. . لأني لم أودعك «فأنا أعرف أنك تنتظرين اليوم مولوداً، وربما غداً. . لا فرق. . أنا مثلك يا مريم أنتظره بفارغ الصبر، وأحب أن أراه. . فهو طفلنا الأول القادم إلينا. . أنا أحب الأطفال كثيراً يا مريم. . إلا اني أكره الحياة الذليلة. . ما قيمة الإنسان عندما يحيا بلا كرامة على أرضه؟ لقد قلتها لك مراتٍ عديدةٍ، أليس كذلك يا مريم. . سأعود إليك بعد العملية. . وربما لا أعود كما قال جميل: «القابع إلى يميني الآن. . ربما لا أعود؟»

قلب شفته السفلى، وراح يحدق في المروج البور ويتطلع إلى البيوت التي كانت تمر أمامه سريعة. . وهز رأسه «لعنهم الله» قطعوا الشجر، وأحرقوا الحجر. . وبصماتهم في كل مكان، ولهم في كل بيت حكاية، وفي كل دارة مأساة. . لعنهم الله، صهاينة التاريخ. . ربما لا أعود، عندها ألتحق بالقافلة. . بالأرض. . بالتراب يا مريم. . عندها تنفذين الوصية التي قرأتها لك. . نعم. . كثيراً ما حدثتك عنها. . وكنت تدمعين، وترفضين فكرة الموت، بل ذكره. . كلنا يكره الموت مريم. . لذا تقاتل. فإن كان المولود أنثى، سميها كما تشائين، وإن كان ذكراً، فليكن اسمه موسى. . نعم موسى. . وعندما يكبر قولي له: إن والدك رحل مع الفجر يحاكم الجلادين. . خرج مع الفجر يحطم اسطورة الرعب التي لا تقهر. . يمسح دموع الحزن عن وجوه الصغار. . سنهزمهم يا مريم. . إن موسى. .

- موسى. . موسى. . وعاد جميل يقطع عليه حبل تفكيره.

- نعم.

- كن حذراً يا موسى. . فالغلطة الأولى هي الأخيرة. . أرجوك، لا تمزح مع المتفجرات. .

فتبرم مفيد من جديد وزفر:

- هيا لننزل المتفجرات مع موسى. . بدأ حسان يتململ:

- إنها الخامسة والربع تماماً. . ولم يمروا. . لقد تأخروا.

أجابه موسى:

- لننتظر قليلاً.

تدخل مفيد:

- لا نستطيع يا حسان. . فقد تمر سيارة فوق العبوة، وتحصل الكارثة.

- لنقطع الطريق في الاتجاهين. .

قالها موسى منتظر إشارة من حسان. .

- لا تتسرع يا موسى، إني اعرفك حكيماً. وإذا مرت دابة فوقها. . ماذا ينفع الندم بعدها؟

- صحيح، معك حق.

تدخل مفيد من جديد: ننتظر خمس دقائق، وبعدها يذهب موسى ويفكك العبوة، وتؤجل العملية إلى فجر الغد.

حسان يهز برأسه:

معك حق. . لننتظر.

ساد الصمت مجدداً، قال حسان بعده:

- هيا، أسرع يا موسى، ولا تتأخر. . بإشارة نكون على مقربة منك. نحملك معنا ونعود. . أنتبه يا موسى. .

بدأت الشمس تطل خجولة على الأرض الندية، وعلى موسى الحاني على العبوة يعمل على تفكيكها. . لحظات، وأخذت الأرض تميد تحت جنازير «الميركافا».

أعاد موسى التراب على عجل، وترك العبوة، وقفز إلى جانب الطريق، وتابع الركض. . فاطلقت باتجاهه عدة رشقات، انفجرت العبوة بعدها وأخذت النيران تأكل «الميركافا».

ضرب مفيد كفاً بكف:

- لا شك أنه استشهد يا حسان. . لم يستطع الابتعاد كثيراً. . واعتقد أنهم أصابوه. .

- انتظراني هنا، سأتفقده بنفسي.

انتبه يا حسان.

اطمئن يا مفيد، فالصهاينة لن يحضروا إلى هنا قبل ساعتين.

تطلع مفيد إلى جميل وقال:

ـ الميركافا تحترق، وموسى بعيد عنها.

ـ ما رأيك هل استطاع النجاة؟

ـ سنعرف بعد قليل.. انظر انها تحترق.

ـ وأخيراً.. أخيراً احترقت.. أف..

ـ أنا مسرور الآن يا مفيد، بل أشعر بأنني أسعد رجل في الدنيا..

ـ لأن الميركافا احترقت؟

ـ ولأن أحداً من الأهالي لم يصب بأذى، الزجاج وألواح الشبابيك، أشياء تعوض.

ـ مفيد.. مفيد.. انظر.. ها حسان يشير إلينا بيده، هلم نسرع.

وقف الضابط الإسرائيلي قرب حطام الميركافا، يصرخ بصوت عالٍ شبيه بالخوار:

ـ فتشو المنطقة: اعتقلوا الشباب.. كل المخربين..

فتشو البيوت؛ كل الناس. اسحبوا كل الرجال إلى المعتقل.. هيا.. قال ذلك، بينما راح الجنود يتقدمهم العملاء يفتشون البيوت، والأرض المحيطة بمكان الانفجار..

ـ هذه هي.. إنها له.. قالها أحد العملاء.

ما هي؟.. ابق مكانك:

وبدا الضابط الصهيوني حذراً ومرتبكاً.

كانت يد موسى منزوعة من المرفق، ومهشمة، وبقربها بقع دماء، وأصابعه الخمسة مقبوضة تماماً.

تقدم الضابط، وقد امتقع لونه، بينما تظاهر بالسرور:

ـ عال. عال.. افرحوا.. دماؤه هنا.. وقبضته.. قال ذلك، تاركاً القبضة في الحقل، ومضى يفتش البيوت والحقول عن المجموعة، بينما وقف اثنان من الجنود يحرسان القبضة، علهم يتعرفان إلى من يدلهما على صاحبها، ومضى العملاء يبحثون بدورهم عنه.

انضمت أم موسى إلى النسوة اللاتي تجمهرن حول القبضة.. وأخذت تحدِّق فيها ملياً، إنها له.. خاتم الزواج في بنصره، وشقوق اليد المعروقة تعرفها.. إنها الكف المعيلة لها ولإخوته بعد استشهاد زوجها عادل.

حاولت أن تكظم غيظها، وان تبقى ساكتة، لكنها سرعان ما انفجرت غاضبة، وصرخت بالنسوة:

ـ هيا، ماذا تنتظرن؟ هلموا ندفن القبضة.. كانت كلماتها أفعل من السحر في نفوس النسوة، وتقدمت امرأة تريد وضع القبضة بمنديلها.. عندها، تدخل الجنديان وأبعدها إلى حيث كانت وصرخت أم موسى في وجهيهما: بأي حق تمنعان دفن قبضة رجل.. بأي حق؟

وزعقت امرأة ثانية، وثالثة.. ودارت معركة بالحجارة، والتراب، وبكل ما تيسر.. هرب على أثرها الجنديان..

زمزمت أم موسى شفتيها اللتين كانتا ترتعشان، ومضت بعد دفن القبضة، وكلام العملاء يخترق أذنيها.. بلا قبضة.. بلا قبضة.. إنه بلا قبضة.

وراحت الأصوات تضج في أذنيها.. بلا قبضة.. بلا قبضة.. بلا قبضة..

ـ بلا قبضة.. وما يضيرك يا أخي؟.

قالها جميل وهو يربت على كتف موسى، الذي كان يخضع للمعالجة في المستشفى.

ـ ليتك تقف على حقيقة مشاعري يا جميل؟.. أنت تراني أتألم، فتظنني نادماً.. على العكس تماماً.. غيري قدم نفسه.. أبي استشهد.. مئات الأطفال والنساء والرجال ماتوا.. والآلاف منهم جرحوا..

ألا ترى انا ننتقم لكل من ذكرت؟ لكل الشهداء للجرحى، للأرض، لشجرات الزيتون والليمون التي قطعوها.. لكل بيت حرقوه.. لكل شيء؟

ـ لكل شيء.. (وتنهد موسى).. إذا كنا سننتقم لكل شيء، علينا احتساب تضحيات كبيرة.. هم استباحوا وطناً.. هل تعي ما أقول يا جميل؟ وطن بكامله تعرض للدمار.. مؤسسات صارت رماداً.. ماذا يعني كل ذلك أمام قبضة صغيرة.. فنحن بحاجة إلى آلاف القبضات يا جميل..

وبينما هما يتحدثان، يستعرضان الأوضاع، سمعا صوت ممرضة تدخل وتقول:

ـ تفضلي، إنه هنا..

ـ أنت هنا يا حبيبي؟.

قالتها أم موسى التي كانت تحمل مولوداً جديداً، ودموعها تجري غزيرة على خديها..

أنت هنا يا موسى.. وقبضتك في الأرض يا ولدي؟..

ـ كم مرة قلت لك: لا أحب رؤية الدموع على وجنتيك، لا أحب البكاء.

أسرعت تقبله، وتضم رأسه إلى صدرها.. وأردفت تقول:

ـ كنت أعلم يا موسى أنك لن تسكت عن دماء أبيك..

وجاهدت نفسها تمنع الدموع التي كانت تنهمر على خديها.

ـ قلت لك لا تبكي يا أمي.. فالأرض بحاجة لمن يدافع

عنها.. وتطلع إلى الصغير، وتلألأ على حدقتي عينيه بريق الفرح:

ـ إنه عادل.. أليس كذلك يا أمي؟

ـ عادل.. نعم.. اتيتك به، لتراه، لتفرح به..

ـ هو حلو يا مي..

ـ يشبه جده.. بل يشبهك كثيراً يا موسى.

تدخل جميل مازحاً:

ـ غداً، عندما يكبر، نضمه إلى صفوفنا، فنحن بحاجة إلى قبضات قوية.. أليس كذلك يا عادل؟.

ارتجفت أم موسى، واحتضنت الصبي.. وعادت أصوات الجنود والعملاء لتضج في أذنيها «بلا قبضة.. بلا قبضة».

ـ لا.. لا تقولوا ذلك.

ثم انتصبت وحملت قبضة الصغير وقالت والدموع تتحجر في مقلتيها:

ـ هذه قبضتك يا موسى.. لا تحزن يا بني.. فهذه قبضتك يا حبيبي(*).

(*) من مجموعة قصصية بهذا العنوان تصدر قريباً عن دار الآداب.

ثلاث قصائد للزمن الآتي

حسن فتح الباب

السيد

ألقيتُ ما ادّخرتُ في مهبٍّ عاصفه
عادت إليَّ حكمتي معصوبةَ العينين
ولم يَعُدْ قلبي الخليّ
وكان حزني أنني أحزنْ
وأنَّ مَنْ لديه ما أريدُهُ
لا يعرف الأحزانْ
وأنَّه السَّيِّدُ حتى أقتلَهْ
أنا الذي ما زلت ـ في حزني قتيله

الناي

أَحْمِل خطوي في ليالي الرَّبيع
أزوركمْ . . نَحْيى على الذكرى قليلا
أسمع نايَ الغرباء
وأغنياتِ العائدين
وألثم الربيعَ في جبين طفلةٍ
وفي تلامح العيون
أسمع ناياً . . لا أرى وجوهَ مَنْ أحببتهم
ومن أَحبُّوا أن يَرَوْني قبل أن ينطفىء الشعاع
سرتُ بعيداً . . بيتكم من الزجاج . . والشبابيك التي
غنَّت مواويلي ولم تَملَّ صحبتي
هوت من الذكرى قتيله.

انحسار

المغرب موجٌ مُنْحَسِر النوء
طيف ورديٌّ منكسر الضوء
يسرى ما بين الشَّطَّيْنْ
بحثاً عن قلبين
في أعماق النهر
لما كشفا السرّ
ثم اعترفا
لاذا بالمنفى
ثم اعتنقا وأنشقّا نصفين
طيفاً ورديّاً منكسر الضوء
موجاً في المغرب منحسر النوء
رَجُلاً بين امرأتين.

القاهرة

توظيف الفن المسرحي في «السد»

الدكتور محمود طرشونة

I

يثير كتاب «السد»(*) كثيراً من التساؤلات حول طبيعة بنائه، فنتردّد بين أشكال المسرحية الذهنيّة المنتشرة اليوم في كثير من الآداب العالميّة، والفنّ التراجيدي كما عرفه الإغريق قديماً وأحياه الفرنسيّون في القرن السابع عشر وضبطوا قواعده وجعلوا منه أدباً كلاسيكيًا لا يمكن التصرّف في حدوده. كما نتساءل اعتماداً على كثير من الاشارات السرديّة في الكتاب عن علاقته بالأدب القصصي في التراث العربي وعن الغاية التي من أجلها وظّف الفنّ لتبليغ رسالة فكريّة واجتماعية.

وحتى لا ننطلق من آراء مسبقة قد توقعنا في الخطأ يجدر أن ننطلق من النص لتحليل خصائصه الشكليّة دون محاولة إخضاعه لجنس أدبيّ معيّن. فالوصف المجرّد للنص هو الكفيل بتحديد طبيعة الفنّ الذي ينتمي إليه وبقياس التصرّف والتّطعيم اللذين حتمتهما الرسالة والرصيد الثقافي المخزون في ذهن الكاتب ووجدانه وكذلك المحيط الذي كيّف إفراز مثل هذا الأثر.

وإذا تدرّجنا في وصف بناء هذا النص من العام إلى الخاصّ لاحظنا أنّه يحتوي على ثمانية مناظر تفتح بإشارات سرديّة وتغلق بها. ويدلّ هذا السرد الذي يكثر أيضاً داخل الكتاب على حضور الراوي المكثّف ومشاهدته لجميع الأحداث ومعرفته بجميع خبايا الشخصيات. فهي نظرة من الداخل تفيد أن الراوي يعلم أكثر ممّا يعلم الجمهور والشخصيات بل كأنه عاش في «مستقبل الدهر» لأنه يتصرّف في زمان مطلق لا يقاس بالأيام والأشهر بل يضرب جذوره في ماض عريق ويتمد إلى ما لا نهاية. وقد ذكر لا محالة في الاشارات السرديّة قطع مجرى الزمان بستة أشهر بين المنظرين الرابع والخامس وبأربعة أشهر بين السادس والسابع. وهما فترتان مكّنتا من بناء السدّ وإعادة بنائه بعد انهياره لكن ذلك لا يعني شيئاً بالنسبة إلى الزمان الحقيقي الذي توحي به الأحداث والصور والاختلاجات النفسية. فهو زمان مطلق لأن القضية التي تعالجها المسرحية قضية انسانية كونية يعسر إدراجها في حيز زماني ضيق إلا إذا فكرنا في الدوافع المباشرة للتأليف وتأملنا الظرف التاريخي الذي ألف فيه الكتاب وهو ما سنعود إليه في نهاية التحليل.

ومن جهة أخرى فقد وظف الزمان في عدة مناظر توظيفاً فنياً. فظهر كثير من الانسجام بين الأحداث والوقت الذي تقع فيه تلك الأحداث، فتصرّف الكاتب في أوقات النهار والليل تصرّفاً ذكيًا، فجعل «آخر العشيّ» إطاراً لوصول غيلان وميمونة متعبين من طول السفر، وجعل الشمس تشرق عندما يحدو الأمل الأشخاص، وجعل حالات اليأس والتّشاؤم في الليل، ورافق انهيار البناء بكثرة الغيوم والعواصف والأمطار وتراكم الظلمات. وبذلك يساهم تحديد الزمان في بلورة الاختلاجات النفسية والأحداث الهامة.

* قُدّم هذا البحث في ندوة «النصّ: البنية والمعنى» التي نُظمت منذ أشهر في كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان.

وإن تقسيم المسرحية إلى مناظر ـ زيادة على الحوار المطوّل بين الشخصيّات ـ هو الذي يدخل الأثر في حيّز الفنّ المسرحي. لكنّ طبيعة الحركة الدراميّة اقتضت التخلّي عن نظام الفصول وتفريع كلّ منها إلى مناظر لاستحداث نوع من «الفصول ـ المناظر» الحاوية لمراحل هامة في تطوّر الحركة. ولذلك تضخّم عددها فبلغ الثمانية وكثرت الإشارات السرديّة وتجاوزت وظيفتها المتمثلة في مساعدة المخرج المسرحي على إعداد أدواته ورسم الديكور وتوجيه الممثلين واختيار ملابسهم إلى تحاليل نفسية تُدْرَك بالحوار وحده مهما كانت براعة الممثل في تكييف قسمات وجهه والتصرّف في أعضائه البدنية. وبهذا نفهم قصور الفنّ المسرحي ـ كما عرفه المؤلف ـ عن أداء جميع المعاني واستيعاب المدلولات الفكرية الدقيقة، فطعّمه ببعض أركان الفنّ القصصي ونخّص بالذكر منها السرد. وإنّ الصيغة التي ورد فيها ذلك السرد تذكّر في كثير من تفاصيلها وأساليبها بخصائص القصص العربي القديم كما وردت في الأحاديث والأخبار والنوادر وأيام العرب وغيرها. وهذا أمر طبيعي بالنسبة إلى مؤلف أراد عن قصد تأصيل ابداعه في التراث العربي الإسلامي رغبة منه في مواجهة تحدّيات الغزو الثقافي الغربي ونيّته في عزل المثقفين العرب عن تراثهم وتشكيكهم في قيمته(١).

أمّا المكان الذي تدور فيه الأحداث فهو يتغيّر من منظر إلى آخر لكنه لا يكاد يخرج عن نفس الحيّز وهو الجبل الذي ضربت فيه خيمة غيلان وميمونة. وهو يطلّ على هاوية يسيل فيها ماء عين جارية، وهو المكان الذي اعتزم غيلان بناء سدّه فيه. إلّا أنّ ذلك الجبل وعر يصعد فيه الأشخاص بصعوبة، وقاحل غليظ لا خضرة فيه ولا خصب. قد انتشرت فيه الحجارة وعوى الذئب. وهذه الغلظة في الاطار المكاني لها وظيفة أساسية في الدّلالة على صراع الإنسان ضدّ القوى الطبيعية القاسية وعلى شدة عزيمته في مغالبة الصعاب رغم عدم تكافؤ القوى. فغيلان مُقدم على عمل كبير يحدوه العزم في الانتصار ولا يفلّ من إصراره قسوة الطبيعة وعظمة الكون.

ويقابل هذا التصرّف في الزمان والمكان تجريدٌ كامل في الأدوات المسرحيّة المادية. فباستثناء المنظر الذي يصوّر صلاة الرهبان لصاهباء وطقوس سدنتها فإنّ المشاهد السبعة الأخرى لا تحتاج إلى أدوات كثيرة. باستثناء التفنّن في إنارة الركح وتسليط الأضواء على الأشخاص. إنّ الطقوس اقتضت توفّر أواني النار والملابس الفضفاضة والبرانس والطبول والأناشيد الدينية. فهذا المنظر الثريّ بالألوان والأصوات يناسب مقام الربّة وقدرتها. وهو برهان على الأبهة التي تقتضيها الطقوس في بعض الديانات. ما سوى ذلك حجارة ورياح وأمطار وظلمات وأنوار أي عناصر طبيعيّة عارية تذكر بالرسوم التجريدية المعبرة عن الآراء والمواقف. وفعلاً فإنّ التضاريس الحقيقية لا تظهر في زخرف الاطار بقدر ما تظهر داخل النفس البشرية والذهن الانساني المجرد. وليس معنى ذلك أنّنا إزاء مسرحية ذهنية جافة جُعل الفن فيها في المقام الثاني: فلعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إن الفنّ بمختلف أشكاله يتصدّر محور الاهتمام في هذا الأثر لأنه الدعامة الأساسية التي يقوم عليها الفكر والوجدان. ولولا هذا الفن لما كان للمسرحية شأن يذكر لأن عمق الفكر وحده لا يكفي لتخليد الآثار.

إنما نحن إزاء فرجة متكاملة يتضافر فيها الفن المسرحي والخيال القصصي، وفنون البيان، والألوان والأنغام لإحداث حيويّة مبتكرة توظّف لها العناصر الطبيعية والأدوات المادية على قلتها. فهناك موازاة بين ثلاثة أصناف من الحركة: حركة واقعية تتمثل في بناء السدّ والتحاور، وحركة نفسيّة تتمثل في تقلب الأشخاص بين الرجاء واليأس، وبين التفاؤل والتشاؤم، وحركة تنتمي إلى الخوارق وتتمثّل في تكلّم البغل والحجارة ونطق الهواتف. وإنّ هذه الهواتف المنذرة، تلعب مع الحجارة والسدّنة دور الجوق الذي كان في المأساة الإغريقية والمتألف من مجموعة نساء ورجال ينشدون في بعض أركان الركح ويعلّقون على أطوار صراع

(١) يقول المؤلف: «كنت أشعر بأني أواجه تحدّياً يمكن أن يتلخص في أني كنت مهدداً بوصفي تونسياً وعربياً... مهدّداً في كياني. وقد تأكّد هذا من خلال تعلّقي واختلافي إلى المدرسة الفرنسية وتعلّمي على الأساتذة الفرنسيين. وكلّ ما كانوا يقولون من أن «العرب لا وجود لهم» و«العرب شعوب متخلفة» و«الحضارة التي تنتسب إليها لا قيمة لها [...] ومن ذلك الوقت بدأت أتساءل وأبحث عن أصلي وأبحث عن ثقافتي القديمة» (من حوار مع المؤلف في مجلة «الأقلام»، العراقية، العدد الثاني ١٩٧٩).

الإنسان مع الآلهة والأقدار. وهي فرجة لأن بعض المشاهد تصحبها موسيقى الطبول ورقصُ الرهبان وفضفضةُ البرانيس وتبخر الماء في أواني الطقوس وغير ذلك، قال الراوي: «ويمَسّ الصلاة والدعاءَ مثلُ اللهب، وتتحرّك الريح وتَخْفِق، وتقوم البرانيس فتهتزّ، وتأخذ في رقص وإيقاع، ورعد وإرجاع. حوافر خيل ووقع جموح، كقسوة الصخر أو شدّة الروح وتتعالى الصيحات بـ:

«هلهبا هلهبّاء سبّحت صاهبّاء»

وتقبّض الوجوه، وتنتشر الشعاف كالظلمات، وتجعل البرانيس تغربل وترحي، رفيف «الطائر الميمون» كأنّها سراب مجنون» (ص ٨٧). وممّا يزيد هذا الجوّ الاحتفالي فرجةً التنوع الذي نجده في أصناف الشخصيات وفي العلاقات الرابطة بينها. فإنّه يتحرّك في هذه المسرحية كائنات بشرية، وكائنات حيوانية وكائنات غيبية وجماد.

أمّا الكائنات البشرية فلم يسم منها إلا ثلاثة أشخاص وهم غيلان وميمونة ومياري. وليس من الثابت أن مياري شخص من لحم ودم فكأنها طيف خيال جُسّم في صورة امرأة لترافق غيلان في بقيّة مسيرته بعد أن تخلّت عنه ميمونة. فعلاقة الألفة بين غيلان وميمونة قد فترت في منتصف الطريق، فحوّل غيلان تعاطفه إلى مياري التي وهبته حبّها وأذكت فيه نار العزيمة بعد أن كادت تفتر أثر فشل التجربة الأولى. ومياري لم تعانق غيلان إلّا بعد أن خبرت صموده وثبت لديها اختلافُه عن الآخرين وتفوّقُه على كل من سبقه. تلك الشخصيات الرئيسية المؤثّرة في مجرى الأحداث بمواقفها وأفعالها. ومن جهة أخرى فإنّنا نجد مجموعات بشرية بعضها يظهر على الركح كالرهبان والسّدنة، وبعضها الآخر يُتحدّث عنه لكنه يعيش في الوادي الذي أراد غيلان أن يشيّد فيه سده. أولئك أهل الوادي الراضون بمصيرهم المستنكرون لموقف غيلان والرافضون محادثة ميمونة لأنها جاءت مع غيلان لتغيير الأوضاع باستثناء جارية متعبّدة قبلت أن تكلّمها وتفسّر لها علاقة أهل الوادي بالربة وبنبيّها، وهما من الكائنات الغيبيّة التي لا تظهر على الركح لكنّها تؤثّر هي أيضاً في مجرى الأحداث أو هكذا يَعتقد. فصاهبّاء حاضرة بروحها ونفوذها وعبادة الناس لها:

وهي لا تنكشف إلّا لمن طهّر بدنه بالشّمس والجفاف، وقد أوكلت إلى نبيّها وهواتفه مهمة إنذار كلّ من تحدّثه نفسه بتغيير سننها، وكلّ من يأنس في نفسه القوّة لمواجهتها. لكن أمام عناد غيلان ومثابرته قد أوكلت إلى عناصر الطبيعة مهمّة تقويض ما بناه الإنسان بعزمه وفعله فتحرّكت الجبال والعواصف والزلازل والرعد، وأفسدت على غيلان ومياري نشوة انتصارهما على القحط. فكلّ المخلوقات إذن تحت نفوذها المطلق ورهن إشارتها، حتّى الحجارة التي يجلس عليها الأشخاص أمام الخيمة. فهي من صفّ صاهبّاء كما يظهر في الحوار الذي دار بينهما. إنها هي أيضاً تنذر وتطيع وتسْخَر من عزم البشر وإرادة الخلق كأنّها ألسنة النبي النّاطقة أو هواتفه المنذرة، أو كأنّها الطائر الأسود الذي حلّق قبيل نزول الكارثة بالسدّ أو الذئب الذي عوى ثلاثاً قبيل ثورة الطبيعة أو حتى البغل الذكيّ الذي يحدّث نفسه بكلام محايد لكنه مشحون حكمة وتبصّراً. معنى ذلك أنّ غيلان ومياري في صفّ وكلّ الكائنات الأخرى الغيبيّة منها والبشريّة والحيوانيّة والجماد في صفّ. فهذا صراع لا يقوم على تكافؤ القوى. ولذلك فمعركة غيلان محكوم عليها بالفشل حتى قبل أن يخوضها لأنه يواجه وحيداً - أو يكاد - الكون بأكمله. ولعل هذا ما يزيده إصراراً على موقفه وثباتاً على مبدئه. فأيّ فضل في معركة تربح منذ الجولة الأولى كما يقول أهل الملاكمة. وما قيمة نشوة لا تكون تتويجاً لمعاناة شديدة؟.

إنّ ثقة غيلان المفرطة في نفسه واستغناءه عن التحالف مع الجماعة بل احتقاره أحياناً للجماعة هو الذي أظهره في مظهر الواحد الأوحد، المعزول رغم قوّة شكيمته. فقوى الطبيعة تحالفت مع القوى الغيبيّة ضدّه. أمّا هو فقد تحالف مع مياري، طيف خياله ورمز حلمه الكبير. أراد أن يكون إنساناً أرقى، من صنف بروميثي أو من صنف إنسان الفيلسوف الألماني نيتشه لكنّ العهد لم يعد عهد السبرمان، ولا عهد اختلاس النار من الآلهة: العصر عَصْرَ الجماعة وليس عصرَ الفردانيّة المطلقة، و «النبيّ المجهول» حسب عبارة أبي القاسم الشابي الشهيرة.

فلمثل هذه الأبعاد الإنسانية وظّف الفنّ المسرحي في

«السدّ» فأظهره التجريد الفكري والتركيز على منزلة الإنسان في الكون، وعلى اثبات الذات بواسطة الإرادة التي تنفتح على الأمل، في ثوب أدب عالمي يجد فيه كلّ إنسان مهما كان انتماؤه الإقليمي ما يختلج في نفسه وفكره من القضايا الوجودية الهامة.

وإنّ هذا البعد الفكري والإنساني قد طغى على الجانب الاجتماعي المحلّي الذي أفرز مثل هـذا الأدب، حتّى كاد يخفيه. فلا شكّ أنّ أيّ إبداع لا يمكنه الجواز إلى الآداب العالمية إذا ما تجاهل اللحظة التاريخيّة التي زامنته ـ ولو بصفة غير مباشرة ـ فالمسرحيّة كتبت سنة ١٩٣٩ وأوضاع تونس بين الحربين وأوضاع البلاد العربيّة عامة لم تكن على أحسن ما يرام إذ كان جلّها يرزح تحت نير الاستعمار الفرنسي أو الإنكليزي. مع ذلك فالوعي مفقود ومحاولات التخلّص من تلك الأوضاع محتشمة. فكأنّ الكاتب أحبَّ عن طريق إلحاحه على قيمة الفعل والإرادة إطلاق صيحة فزع وتحفيز الهمم لمواجهة تحدّيات العصر. وهو يعلم أنّ العمل طويل النفس ويحتاج إلى كثير من المثابرة. ولذلك توّج محاولات غيلان الأولى بالفشل المؤقت لكنّه وجّهه إلى تجديد التجربة مراراً.

وقد كتب المسعدي في الفترة التي ألّف فيها «السدّ» أقصوصة هامّة ذيّل بها الكتاب يمكن أن تؤكّد لنا هذه النيّة في الجمع بين معالجة القضايا الظرفيّة والقضايا الانسانية. فقد ساء المسافر أن يرى الشرق في غفوة وغفلة عن مجرى الأحداث، وحيّرته طمأنيته فتمنّى لها الوعي واليقظة وبكر السبيل.

II

لحن السواد.. ومولد الأمل

إذن اكتمل الصّرح الذي أقامه غيلان بعد فشل التجربة الأولى واعتزال ميمونة وانضمام مياري إليه[٢]. وقد تتالت الأحداث بسرعة في هذا المنظر الثامن، وصدق حدس ميمونة بالدّمار، وتجسّم إنذار النبيّ وهواتفه فتجمّع الظلام والسحب وقامت الزوابع والزلازل فانهدّ السدّ ثانية وصار أشلاء فلم ينهزم غيلان بل بقي «ثابت العزم» إلى أن دلّته مياري على طريق الأمل في تجديد التجربة وإدراك الغاية.

ويقوم البناء الفنّي في هذا الفصل على تمازج السرد والحوار وتساويهما كمًّا ووظيفة إذ تكثّف حضور الراوي فأصبح يشارك الأشخاص رؤاهم وتصويرهم للإطار والأحداث. ففي الحوار تعبير عن المواقف، وشيء من الوصف الإيحائي، وفي السرد بعض الاشارات النفسيّة وكثير من الوصف.

١ ـ السرد:

به استهلّ المنظر وبه ختم، كذلك كامل المسرحيّة به افتتحت وبه أغلقت. وهو هنا كما في البداية أكثر من إشارات ركحيّة تساعد المخرج على توزيع الأدوات وتصميم المناظر: إنّه إيحاء بهول الكارثة يمتزج فيه الصوت والصورة والألوان تمازجها في الفنّ السينمائي. لكنّها في هذا الكتاب قد أوحى بها اللفظ إيحاء لطيفاً جعل للبيان قدرة تصويريّة قائمة الذات لا يزيدها التجسيم الركحي أيّ وضوح. فإنّه يعسر الفصل بين الإيحاء بالصورة والإيحاء بالأنغام المصاحبة لها عسر الفصل بين الشكل والمضمون في هذه النصوص. وهناك تدرّج بيّن في نطاق تصعيد الكارثة من صوت الرعد إلى البرق إلى نزول أولى قطرات المطر ثقيلة حادّة، إلى اطلاق أوطاب السماء ماء وقيام الزوابع وتحرّك الجبل، يصحب كلّ ذلك ما سمّته ميمونة بلحن السواد.

بدأ كلّ شيء. آخر عشيّ «بأصوات كأنّها خارجة من الجبل مؤلمة واسعة عظيمة، تغنّي أغنية كالعذاب تقع في الناس كالداهية وفيها روح عظيمة سماويّة» (١٧٦). وليست هذه الأصوات في الحقيقة إلّا امتداداً للهواتف التي كانت تنذر طيلة سير الأحداث وتتشكل بأشكال مختلفة، فتتخذ صورة الهواتف الصادرة عن الغيب، أو صورة الحديث بين الحجارة، أو صورة ترتيل قومة صاهبّاء وسدنة بيت النار والماء لآيات من إنجيلها، أو طقوس تصحبها تلاوة، وتحولت هنا إلى أغنية كالعذاب لمواكبة تطوّر الأحداث

(١) تحليل المنظر الثامن والأخير من كتاب السدّ لمحمود المسعدي ط ١. ١٩٥٥ ص ١٦٥ إلى ١٨٦.

والمواقف يسمع خلالها عواء الذئب ثلاثاً منذراً بحدوث كارثة. ثمّ تكون الأغنية الثانية أسرع إيقاعاً «كالرقص مستديراً فتسفّ الأصوات أوّلاً كالريح على وجه الرمال ثمّ تتعالى وتتضخّم، ويشتدّ بها الدوران كنشأة العاصفات تعصف عصفاً» بهذا صوّر المؤلّف الأنغام تدور كما يدور بعض الدراويش في رقصاتهم الصوفية ويتواصل دوّي الأصوات وانهيارها ثمّ تخفت فتصبح زفرات طويلة «كأنين في صدر الأرض ثقيلة» (١٧٩). وليس هذا الخفوت إلاّ راحة تعقب الصخب وتمهّد لتصعيد صوتي جديد صادر عن الطبيعة كبعض الحركات الموسيقيّة في السنفونيات وفعلاً فسرعان ما «تتجاوب انفلاقات الرعد كدبدبة حوافر في السماء ثمّ يعدو الرعد إلى جميع أرجاء الكون» (ص ١٨٠). فهذه أنغام أخرى يمكن أن تجعل في التوزيع الموسيقي للطبول التي تقرع إثر آلات وتريّة أو هوائية أكثر رقّة من قرع الطبول. وإنّ الألفاظ هي التي توحي بهذا التشبيه إذ تحتوي على حروف تتكرّر في إيقاع منغّم «دبدبة». إنّها طبول الحرب تعلن بدء القتال وتثير الحماس. ويبلغ الصوت أقصاه عندما تعود الهواتف من جديد ليس في شكل أغنية مؤلمة كما في بداية المشهد آخر عشيّ، بل تعود في شكل صوت همهمة يرافق «ثورة عشواء حمراء صلبة قامت في الكون» (١٨٠).

إنّ هذا التصعيد في التنغيم الصوتي والموسيقيّ مواكب لتصعيد آخر شاركت فيه عناصر الطبيعة الأربعة: الهواء والماء وبالنار والتراب، ومواكب كذلك لتطوّر نفسيّة الشخصيات من الهدوء النسبي إلى الرعب عند ميمونة، ومن الاعتزاز إلى الصمود والثبات على المبدأ عند مياري وغيلان.

فالأنغام الأولى مواكبة لزوبعة صامتة ثارت في نفس ميمونة عندما أشرف السدّ على الاكتمال: فقد كانت وقت الغروب وحيدة، ضاقت نفسها وامتلأت ظلاماً، فخافت وترقّبت ما تكنّه الطبيعة من مفاجآت. ثمّ تعالى النغم فانقلب إلى لحن سواد عندما رأت عند الجبل «جلاميد من الظلمات تهتزّ وتتقدّم» وقد وصف الراوي هذه الألحان بأنّها «متلاطمة داوية حيرى كالاعصار والعاصفة» فربط بذلك، عن طريق التشبيه، بين اللحن والعاصفة، وما هي إلاّ لحظات حتّى تقوم العواطف فعلاً و«الزعازع الصمّاء» وتعصف ريح الشيطان كأنفاس الزبانية أو كالدم والإثم «فتقتلع الخيمة وترسلها في الفضاء وينشأ الظلام وينتشر وينشأ دخان» كأوّل اللهب «تعقبه ريح حارّة كتنفّس بركان». وبذلك يمتزج عنصر النّار بعنصر الهواء فيذكي ثورة الطبيعة. وعندما يتدخّل عنصر الماء بهطول أمطار قويّة فإنّ أصواتاً جديدة تنشأ لمواكبته وتتمثّل بالخصوص في قصف الرعد «كدبدبة حوافر في السماء» ويختم عنصر التراب هذا المشهد القيامي لنهاية العالم، فيتحرّك الجبل ليضرب السدّ. عند ذلك «يجتمع الماء والبرق والجبل والرعد والظلمة والغيظ والنقمة فإذا السماء بسحابها الأسود وحل فيه فحم، وإذا الأرض والماء والريح عجين والرعد والبرق. . .» فتلك قمّة الفوران والهيجان وفي هذا الوقت بالذات يتصاعد صوت يرتّل آية من إنجيل صاهبّاء يعتبر كلّ ما سبق تجسيماً ماديًّا لها: «وأمرنا العواطف والرعد والسحاب والبرق والزلازل والهدّ فانفلقت جميعاً ودوّت دويًّا. وأرسلنا الصاعقة فشقّت وأودعت حياة حيّة». (ص ١٨١). فكانت الآية الأولى الدالة على قدرة الربة لفظيّة وكانت الآية الثانية فعليّة، فتحقّق موضوع إنذار النبيّ ووعيد الرهبان. وكانت الآية خاتمة فاستؤنف الحوار الثلاثي بين الأشخاص.

٢ ـ الحوار

وكان ذلك الحوار قد ابتدأ منذ أولى أغاني العذاب قبل ثورة الطبيعة والآلهة. وظهر التباين كاملاً بين ميمونة من جهة وغيلان ومياري من جهة أخرى. فبينما كانت ميمونة حزينة خائفة تتوقّع كارثة وهولاً «صعد غيلان ومياري متّقدين كالأفراح المتراكبة» (ص ١٧٦). ثمّ بدأ التراشق بالنعوت. فبينما ترى مياري في العشيّة «ابتداء لنهار جديد» ترى فيها ميمونة «ابتداء للّيل» فينعتها غيلان ومياري «بالعمى» فتجيبهما بأنّهما «زائفان عاجزان». وبينما يتحدّث غيلان عن الشّمس باستخفاف ويعتبرها «طاووساً فخوراً أحمق» تصيح ميمونة منذرة: «يا للهلاك! يا للخسران والخيبة!» ثمّ تعيد هذه العبارة بعد قيام العواصف. وبذلك يصدق حدسها وتثبت رؤيتها. إلاّ أنّ غيلان ومياري لا يتأثّران كثيراً بتلك العواصف. فرغم عدوان الطبيعة التي انتهكت حرمة غيلان

فاقتلعت خيمته و «أخذت شعر مياري الطويل فأرسلته في الظلمات كإرسال البحر لجسم الحسناء» (ص ١٧٩) فإنهما ثبتا وبالخصوص غيلان الذي كان «قائماً ثابتاً لا يتحرك منه شيء، ووجهه أحسن ما يكون وأوسع وأجلّ وأبدع. . .» (ص ١٧٩ ـ ١٨٠)، فكأنّه يتلذّذ الصراع مع قوى الطبيعة فيتجمّل له تجمّله ليلة زفاف، خصوصاً أنّ مصدر الرياح والأمطار كان الجبل حيث تنكشف صاهبًاء لعبّادها وأنّ عنصر الماء يساهم في المعركة، وقد كان الماء دوماً همّه. وأوّل ما تفاجىء به ميمونة صاحبيها عند استئناف الحوار الثلاثي سؤال في منتهى السذاجة «هذه العواصف والرعد علينا، أفأنتما خلقتما العواصف أم صاهبّاء؟» فيجيبها غيلان ومياري في صوت واحد وفي لهجة التحدّي والاعتزاز: «خلقنا ترياق العاصفة والصاعقة، بنينا، أقمنا سدًّا. . .» (ص ١٨١). فكان منطق ميمونة منطقاً فطريًّا وكان منطقهما منطق القوّة. «الزوبعة عاجزة أن تفنيه والصاعقة. . .» كلّ ذلك والسدّ لايزال منتصباً قائماً صامداً في وجه العواصف.

لكنّ منطقاً آخر يفوق كلّ منطق يترصّده: هو منطق السماء والمعجزات التي تتجسّم في صورة خوارق طبيعية ليس لغيلان ولا لمياري عليها سلطان. إنّها آلاف الطيور تجرّ الجبل من شعره. «هل تكون «الطير الأبابيل» المذكورة في القرآن؟ فيزحف الجبل على السدّ ويطحنه ولمّا كان لا بدّ من موسيقى تصويريّة تصحب كلّ حدث هلمّ فإنّه يسمع في تلك اللحظة المشهودة «دويّ» هول» وهنا أيضاً تختلف الرؤية. فميمونة بواقعيتها ومنطقها ترى السدّ أشلاء وأنقاضاً تساقط في الهاوية (ص ١٨٢) بينما يراه غيلان يتصاعد ويعلو. إنّه العناد والإصرار والثبات على المبدأ وعلى إرادة الفعل والخلق تظهر الانفجار تصاعداً وعلوًّا بأنّها «قراءة» مختلفة لنفس الحدث. أما قراءة مياري فإنّها قراءة انتقائية. فهي لم تر الظلمة و «الأشلاء ولا الأنقاض» بل رأت «سراجاً في منتهى الغاب منيراً. . .» إنّه «قرار في الزلازل على الزلازل زجاج صفاء وعزم وأمنية». فيأخذها غيلان من يدها ثم يتعانقان ويقولان بصوت واحد: «لنعلونّ برأسينا ولنفتحن لهم في السّماء باباً» ثم يرتفعان وقد طارت بهما العاصفة. وبذلك لا يعترف غيلان بالفشل بل يصرّ على موقفه ويشرع في تجربة جديدة مع مياري انطلاقاً من علامة نورانية «زجاج صفاء وعزم وأمنية» ويحوّل وجهته إلى السماء في حركة تصاعديّة متميّزة. وبعد هذه الحركة المسرحيّة الأخيرة تنظر ميمونة نحو الوهد وتقول: «الأرض هذه الأرض اكتشفتها. . وتندفع في الظلمات منحدرة إلى الوهد. .» وهنا يظهر التباين على أشدّه: غيلان ومياري يعلوان نحو السماء وميمونة تنحدر نحو الأرض، غيلان ومياري ينطلقان نحو النور وميمونة تندفع في الظلمات، وقد كانت ميمونة من قبل تعتقد في الغيب وتصدّق هواتف السماء وكان غيلان متشبّثاً بالوهد يقيم عليه سدًّا يحبس الماء. فحوّلت ميمونة في نهاية المسرحيّة وجهتها إلى الوهد وحوّل غيلان وجهته إلى السماء. لكن لا أحد منهما يدرك بيسر مطمحه، ومياري واعية بذلك إذ أضافت بعد ذكر السراج المنير: «لكن ما أكثر الغاب أشجاراً ما أشدّ الغصون اشتباكاً وما أشد سراجنا طريقاً» (ص ١٨٢). وكذلك ميمونة لا تدرك الوهد «لأن الوهد يتناءى والأرض تنحفر إلى غير نهاية بين يديها. . .» (ص ١٨٦). إنّه الفعل المتواصل والجهد المستمرّ «ولا تكون الطريق طريقاً إلّا أن تكون بلا نهاية» وفضل الإنسان ليس في الإنجاز بقدر ما هو في إرادة الإنجاز والمثابرة عليها وتعهدها بثابت العزم وحديد الصمود.

وبذلك صحب التصرّف النبويّ في المسرحيّة التراجيديّة تصرّف معنوي في أبعادها. فإنّ الفنّ المسرحي حسب ما يبدو من تساوي السرد والحوار في هذا المنظر وتشابه وظيفة كلّ منهما قد طعّم بالفنّ القصصي فبرز جنس أدبي متميّز ليس تلفيقاً لجنسين أدبيين معروفين (القصة والمسرحية) بل هو شكل أدبي طريف. أمّا من ناحية المعنى فإنّ التراجيديا في أصولها الإغريقية تختم الصراع بين الإنسان والأقدار بانهزام الإنسان دوماً أمام القوى الغيبيّة والآلهة. فقد كتب على أوديب الملك أن يقتل أباه ويتزوّج أمّه. ففعل وفقد بصره، وكتب على سيزيف أن يحمل الصخرة دوماً إلى قمة الجبل فتتدحرج فيعيد رفعها من جديد فيرفعها ويعيد دون أن يبلغ الغاية. أمّا غيلان فإنّ ميمونة تقول عنه وعن مياري بعد أن ارتفعا في السماء: «الآن بلغا المنية واستقرّا».

تونس

عشر قصائد

محمد راضي جعفر

- ١ - السارية

لم تزلْ ساريتي منذُ ثلاثين سنة
تزحمُ الشمسَ:
كأنَّ الليلَ زادٌ
والأعاصيرَ حكاياتُ سَفَرْ
وكأنَّ الألم المبدعَ
ناقوسُ مَطَرْ
فلْيَقُمْ، لو شاء، يومُ الحزنِ
إنّي ساكنٌ بينَ هوىٰ النبعِ
وطيْرِ السوسنهْ
ودمي - منذُ صلاةِ الحبِ -
محرابٌ . .
وقلبي سوسنَهُ

- ٢ - نساء

ينقصُ الفاتناتِ الذكاءْ
ذاكَ أنَّ النساءْ
مِلَّتانِ:
فلِلْحسنِ بعضٌ
وللعقلِ
بعضٌ
ومَنْ تجمعُ الدرَّتيْنْ
ففي شاطىء الشعراءْ
فقط . . .
في فمِ الشعراءْ

- ٣ - عاشق

خجلاً كرفيفِ السنا
ورقيق المنىٰ
كالترَف
دسَّ هذا المتيَّمُ رغبتَهُ
وانْصَرَفْ

- ٤ - فرح

إنّي أجهلُ كيف آشْتعَلَ الفرحُ
المكبوتُ بلحظةِ إعصارٍ
بارقْ
ما إنْ راودْتُ يدي
حتّى دفَق الجدولْ
وفتحْتُ دمي
حتّى سال غناءُ العاشقْ

- ٥ - زائر

عاشقٌ ذاتَ مساءٍ كالطَلَلْ
زارنا والبحرُ موجٌ
وزَبَدْ
لم يكَدْ
لم يكدْ يحتفلُ المرسىٰ به
حتّىٰ ارتحَلْ

- ٦ - اشتعال

جذوةٌ في يدي
لم تَزلْ منذُ أضرمَهَا
ذاتَ صبحٍ ندي
لم تَزَلْ تتغلغل في
الجسدِ المستكينِ
لتُلْغِمَهُ بالشَررْ
جذوقة كلما هَدَأتْ
أججّتْها الرياحُ
فكان الخَطَرْ

- ٧ - انحدار

ظمِئتْ . .
فآستكبرت جامحةً
وآرتوتْ . .
فآستسلمتْ دونَ عناءْ
أيُّها الوهمُ الذي
عاشرْتُهُ
كشعاع الشمس
قدسيُّ الضياءْ
أسفٌ إذْ يطلعُ الصبحُ وقد
نَزَعَ الغصنُ
وشاحَ الكبرياءْ

- ٨ - نزق

هو ذا نَزَقي
فأنا لبّةُ الشجَرِ
فإذا شئتِ أنْ تتّقي
خطري
فآحرقي الجذرَ
وآحترقي

-٩- التيه

يجهلُ التيهُ شموسَ المدنِ
المنتصره
كلّما ألْهبَهُ الشوق صبا
رُغمَ الظَمَأْ
لينابيعِ الكَلأْ
عاشقٌ ليس له غيرُ الحروفِ
الخَطِرهْ

- ١٠ - أمان

المرءُ لا ينامْ
إلّا على الجَنْبِ الذي
يمنحُهُ السلامْ

بغداد

قصة قصيرة

زمن الكلاب

أبو بكر العيادي

«قتلته!»

دوت الصرخة في أرجاء القرية الهاجدة فاصطفقت أبواب وارتجفت نوافذ، وسرعان ما سرى في الجمع المتوافد من كل الجهات همس نما وتضخم، فضجت في النفوس الحيرة وارتسم على الوجوه الذهول، وانهالت الأسئلة على الرؤوس كالضربات الموجعة.

حين هبّ إليه الرجال كان ملقى في حديقة المنزل وسط بركة متخثّرة من الدم. لم يميز أحد رأسه من رجليه. كان مجرّد قطع مخذعة اختلط فيها اللحم بالعظام. دهمهم إحساس صفيق وفاجع، وشعّت بعض العيون بحزن شفيف تبين من خلفه أشياء لا تبوح بسرها قبل أوان النضج بينما انحبست في عيون أخرى غيوم توشك أن تنهمر.

«قتلته!».

كانت تمسك المدية المضرجة بدماء داكنة بيد ثابتة وسط الرجال والنساء والأطفال، وعلى وجهها الإرهاق. والوسن يطرز عينيها بالحرقة والذبول. وكانت رغم ذلك منتصبة الجذع تسير مرفوعة الرأس، لا ريث ولا عجل، وتحرك يديها ورأسها في التفاتاتها الحذرة بدقة وحسبان.

كان زين شباب القرية، وكانت أشد عذوبة من النهار الطالع على هذه القرية التي يعزف فلاحوها بفؤوسهم على أديم الأرض المرصعة بالخضرة والماء والطيور وأغنيات الصباح الصدّاحة.

حين يعود من الحقل عند احمرار الشفق وهو يحمل الفأس على كتفه ويصدح بأغنية حب جميلة، تلك الأغنية القروية التي تتردّد في الأعراس وتتغنى بالوفاء حتى الموت، يجدها في انتظاره تحت السدرة الكبيرة فيضطجع على الأعشاب الندية العطرة، يرنو إلى فروع السدرة المنتشرة وأوراقها الوفيرة، وتتركز عيناها عليه بنظرة طافحة بالأمل فتبتسم له بحنوّ، ويبتسم لها وتتشابك النظرات، فتود أن تفصح عما يضج بداخلها، ولكنها تكتفي بالصمت، فالصمت هو وحده الذي يمكن أن يعبر عما يجيش حقاً في القلوب.

كانت تهيء نفسها في كل يوم تلقاه لسيل من الحديث لا ينتهي. ترتّبه وتصطفيه وتعدّ ما يكون رداً عن أسئلة محتملة، ولكن عند اللقاء يضيع كل شيء فتجلس حذوه، وتترك يدها تنام في دفء يديه، فيسري فيها ذلك الشعور الرقيق الذي يملأ أعماقه.

حين يكلمها بصوته الرجولي الهادىء تنشغل عنه بالنظر إلى عينيه الكستنائيتين وشاربه الكثّ، وتتابع حركات شفتيه، فترتجف أصابعها وهي تمتدّ لتمسح عن جبينه حبات تراب.

قالت له يوماً: «جسدي. . .» وهي توشك أن تبوح بأنه معطّل عن تنفّس رغبات الحياة، ولكن الحياء منعها فأضافت: «. . مرهق».

كانت تساعد أباها العجوز في الحقل وأمها في ترتيب البيت وإعداد الأكل، ولم تنقطع عن الحقل إلا حين برزت مفاتنها كثمار الخريف الشهيّة، وبان جبينها العريض وشعرها الأسود الفاحم المشدود خلف رأسها كذيل فرس مكتنز.

قال لها: «أنا فداك يا ريم» وهو يعلم أن الأفق مسيّج

بالسراب منذ أن خطرت ببال شيخ القرية الجديد طريقة أخرى لحماية القرية.

قتل: «إن قريتنا مطمع الحساد ومبتغى الكائدين، وحمايتها من طرف الرجال غير مأمونة العاقبة، فقد يغفو الرجال وقد يتعتعهم السكر وقد يستهويهم الميسر وقد يطير الهوى بلبّهم وقد.. وقد.. فهل نربط مصائرنا بهذه الاحتمالات؟».

وانساقت القرية خلفه كالهوام الماضية إلى زرائبها. والحقيقة أنها لم تكن تملك غير ذلك في هذا الزمن الموبوء. ومع انبلاج الفجر أطلّ الشيخ على سكان القرية الذين ما زالوا يتلمسون الصحو في هذا الفضاء المصطخب بإيقاعات تشي بالغموض، فإذا كلاب ستة بين يديه. كانت من ذلك النوع الذئبي، ذات جثث ضخمة وعيون حادة وأنياب قاطعة. ولم تفق القرية إلا والشيخ ينغل في قلبها كالديدان، فتتوالى الطلبات كشلالات المياه المنهمرة لرعاية الكلاب الحارسة.

كانت كلاباً مستوردة من البلاد الأجنبية لا ترضى ـ والعهدة على الشيخ ـ إلا بالأكل الفاخر والغذاء الدسم والمكان اللائق، وكلما انهالتِ العطايا على الشيخ توثبت غريزته للمزيد، وصار يشترط أموالاً إضافية لعرض الكلاب بصورة منتظمة على بياطرة ـ أجانب هم أيضاً ـ لمراقبة صحتها وتقديم العلاج المناسب لها وإرسالها إلى خارج البلاد إن اقتضى الأمر.

حين التحقت به في ظهيرة يوم آخر جلسا تحت شجرة تين وارفة يطعمان ما حضر. ظل صامتاً. أما هي فقد كانت تبتسم له وعيناها تشرقان بالوجع. عندما همّت بالانصراف قال لها:

ـ لم يبق لي غير البقرة.

في طريق العودة كانت تفكر في هذه الكلاب المدلّلة. لا يكاد يمرّ يوم دون أن يفرض الشيخ على أهل القرية دفع أموال أخرى «من أجل صحّة الكلاب وأمننا» كما يقول. ولا تجد القرية مناصاً من تلبية دواعيه حفاظاً على أمنها وسلامتها.

فكرت ريم «ولكن هذا كثير، فوق طاقتنا. لقد ذهبت الكلاب بكل مدخراتنا. لم يبق لبشير ما يكفي لزواجنا». عندما تذكر الزواج تشتعل في داخلها حرائق لاهبة ويصطخب طرق عنيف وأشياء لذيذة تقربها من بشير. ولكن الكلاب تعود ثانية فتلعنها في سرها وتلعن الشيخ وتتمنّى لها الفناء. تتوقف قليلاً تمسح بنظراتها القرية الجاثمة فوق الهضبة «أهل القرية أولى باللعنة».

تابعتها العيون المستكينة وهي ماضية دون وجه حقيقي. كانت عيناها في اتجاه الافق المصطبغ بلون الدم وقد بانت عن بعد هامات الأشجار كهياكل ألصقت على ورق صقيل تتماوج على صفحته الألوان والظلال.

كانت القرية بين اليقظة والغيبوبة، تنوء تحت لحظة نادرة من الإحساس بالألم والفرح المكتوم، بالفجيعة واللذة المكبوتة، وتلملم المزق المتناثرة كي لا تضيع في غبشة ليل جديد وفجر لا يجيء.

كان زين شباب القرية.

عاودتها ذاكرتها فغامت عيناها خلف ضباب الدمع وبدأ الإرهاق يهبط على كتفيها ثقيلاً كالليل، وتوغل في نفسها المرارة.

في تلك الليلة الضاربة في السواد والآمال المتصدعة اهتزت القرية ومزق الصمتَ هدير أصوات غريبة اختلط فيها العواء بالثغاء والخوار، وعلا صوت صدى مرعب يملأ مسام الطبيعة، فانفجرت صرخات الأطفال وولولة النسوة، وتعالى صياح الرجال.

كانت لحظات كالدهر. نزلت على القرية كالريح العاتية، كخرافة طالعة من عمق التاريخ، ثم عاد الصمت وقد تضخم في الآذان المتفتحة لكل همس مريب، حتى لدبيب النمل أو هسهسة الخشاش. وباتت القرية متيقظة ترقب خطراً لا تعرف مأتاه، وتتوجس أن يدهمها الموت في أية لحظة. ليلتها، كان الخوف قد قذف بالنوم من الرؤوس.

وفي فجر يوم خريفي أطل الرجال وقد سوّرت عيونهم هالات سود صغيرة ومضوا إلى زرائب الأنعام ومخازن المونة تلفحهم نسمة صباحية باردة فإذا بالمأساة ترتطم بوجوههم مدوية مصدّعة فيكون وقعها أشد فتكاً وهولاً من هذا الزحف المدمر، هذا العدو المجهول، هذا الخطر الداهم الذي أتى فجأة على كل ما أسسه عرق السنين. امتدت الفاجعة عميقاً إلى تلك العيون السادرة الغارقة في التيه والذهول.

حين أدركته كان جاثياً يلثم وجه بقرته التي فاضت أحشاؤها ومُزّقت قوائمها وبانت ضلوعها وتجمدت نظرتها تحت غشاء رمادي رقيق. التحمت به تمسك بيديها كتفيه العريضتين. التفت إليها في حركة بطيئة فامتدت أصابعها لتمسح دمعة ترقرقت في إحدى عينيه.

دنا إليها ببصر زائغ وفاضت عيناه بأشياء لم يقلها. ثم نهض ومضى إلى ساحة القرية وسط الأجساد المتدافعة وهدير الأصوات والولولة والصراخ.

حين أدرك الجمع كان الشيخ يجتاز مختالاً عتبة بيته ترافقه كلابه الستة. ربت على أحدها ومرّ بيده على شعر كلب آخر. نظر إليهم نظرة من فوجىء بهذا الحشد الملتئم أمام بيته الواقف في قلب القرية بطوابقه الثلاثة يزدري بالبيوت الوطيئة.

قال: «كأني سمعت جلبة وصراخاً. ما الأمر؟».

فسرت همهمة سرعان ما انطفأت وساد الصمت من جديد. كانت العيون تدور في محاجرها والشفاه تكظم كلاماً يروم الانفلات. حدثه أحدهم عن الهجوم الليلي المباغت،

وعن الزرائب التي لم يبق فيها غير جثث ممزقة وأشلاء لحم.
فقال:
ـ الحمد لله أن الكلاب كلابنا، لم تصب بسوء.
رد عليه رجل ثان:
ـ ولكن أرزاقنا قطعت!
فأجاب:
ـ المهم أنكم بخير.
واستدار عائداً يداعب أحد كلابه.
عندئذ ندت صرخة:
ـ لمن تربّي الكلاب إذن يا ابن الكلب؟
كان بشير واقفاً يتحدى الشيخ وسط الجمع الذي بدأ يتململ ويبدي نوعاً من التعاطف المكتوم مع هذا الشاب الأمر الذي تشع عيناه ببريق حادّ وإصرار قوي.
حدجه الشيخ بلحاظ كاوية ولم يقل شيئاً.
وفي الغد وُجد في حديقة منزله ممزقاً تمزيقاً كأنما وطئته أظلاف قوية أو نهشته أنياب مسعورة.
«قتلته!».
كانت تصرّ أسنانها في حنق كأنها تعض حبة لوز عنيدة.
حين وقعت عيناها على ذلك المشهد المريع في صبيحة ذلك اليوم الغائم جفلت كحمامة يفجؤها نسر جارح وارتدت تلطم وجهها وتندب خديها:
ـ لا! لا! هذا ليس بشيراً. إنه شخص آخر. شخص آخر، بشير لم يمت. بشير لا يموت. سنتزوج. لقد وعدني بذلك.
وفجأة شع في عينيها وميض غريب واستدارت متجهة إلى البيت. بحثت عن أي شيء حاد. عثرت على المدية التي يذبح بها أبوها الدجاج والأرانب. وتسللت لتباغت باليقين والاصرار دون تردد أو خذلان من اقتلع البسمة من شفتيها وحرمها من ضوء الشمس ودفق الحياة.
كان مستلقياً على كرسي طويل ينعم ببعض أشعة فاترة بعد أن أطعم الكلاب وقادها إلى مربضها حين امتدت يدها بالمدية إلى صدره مراراً لعل زمناً آخر ينمو ويعشوشب.
ومضت تاركة القرية خلفها بين غيبوبة أليمة وصحوة مترددة حتى غابت عن الأنظار.

تونس

سيادة الفراغ:

محمود البريكان

عبد الرحمن طهمازي

سيكون شعور القارىء(*) بازدواج الملاحظات الآتية دليلاً علىٰ أمرٍ يعود إلىٰ الظرف ـ أو مجموع الظروف ـ الذي كُتِبَ فيه بعضها. والمقصود بالظروف هو تباين المراحل في التعليق علىٰ عدد من قصائد الشاعر العراقيّ «محمود البريكان»، ولكنّ شعور القارىء بالازدواج هو شعورٌ لا يمكن النفاق عليه، إذْ أنّ الزمن الذي بدأتْ فيه الملاحظات كان قبل ربع قرن، ونُشر قسم منها قبل أكثر من عشرين عاماً. وقد صرتُ إلى العودة إليها وتطويرها أكثر من مرّة، ثم ها هي ذي يُعاد تصميمها كلّياً ليكون لها إهاب مقدّمة لمختارات شعرية. ومن ظريف الأمور أنّ الازدواج سيأخذ معنى مضاعفاً حين يحلّ أوانه في هذه المقدّمة، ويعود هذا إلىٰ المفاجأة التي قد يتلقّاها قارىء ما وهو يجد لفظة «الازدواج» العاميّة التي نزدريها، بفعل الميول العُرفية، تعود محترمة في ظلّ المفاهيم التي يقترحها فكرٌ اصطلاحي، فكرٌ يقوم علىٰ مساعدة أن يكون للخواطر هيكل شعريّ يأمل الوضوح في الوقت الذي يتأمّل فيه الالتباس. إن قولنا النثريّ علىٰ الشعر هو ثمرة من ثمرات طغيان التلقّي، فكلّما أخرج الشاعر قصيدة من المرجع الصامت يكون فضولنا شديداً في إعادة القصيدة إلىٰ مرجعها الذي لا يصمت، هذا ما لا يُرضي الشاعر، الذي يعتقد عقيدة راسخة بأنّ ما يبتلعه النثرُ من الشعر هو شيء غير ذي بال، مهما كانت قوّة الحدس وهوس الاستطراد لدى الناثر. إنّ عنصراً ضئيلاً لم يُلتقط هو عنصرٌ فعّال، لن يستطيع الشاعر تسميته، لأنّ قصيدته سبقت منطقه وتركت له فضلات الاضطراب التي يلتقطها مع الآخرين بيسر. يفضّل الشاعر إذنْ، بعد أن فشل في التعقيب علىٰ شعره، أن يصنع نظاماً من الإحالات المعقّدة علىٰ الشعر الذي دوّنه في ظرف لم يكن واضحاً كلّ الوضوح. إنّ القصيدة التي يدّعي الشاعر اكتفاءها الذاتي، من حيث كونها مُنجزاً، تلمّح إلىٰ ظرفها تلميحاً، وهذا ما يترك لنا شكّاً كافياً بجدوىٰ تحليل الظرف علىٰ ضوء القصيدة، أو تحليل القصيدة علىٰ ضوء الظرف: هناك شيء تفتقده كلّ الأدلّة بينما تلتزم هي (القصيدة) بانتاج أدلّة يهدّدها الغموض والتناقض. وإذا أردنا «تحييد» الشاعر حتىٰ ننشىء نظرية شعرية جديدة، إلىٰ جانب الشعر العربيّ الجديد، فإنّ علينا أن نضمن أوّلاً اتصال النظرية بالشعر، ثمّ نعمل علىٰ التفلسُف اللامتناهي. هكذا يجب عدم نسيان النصّ الذي يثير البلبلة ويسمح بالتأويل ويبخل بنوادره. إنّ أقوىٰ ما في القول النثريّ علىٰ الشعر هو إمكان الإحالة علىٰ الشعر، وهو ما يمكن أن يَعْلَق بالنثر من مواهب الشعر. الإحالة إمكان للنصّ فقط.

* * *

لقد استُنبط عنوان المقدمة «سيادة الفراغ»، قدر الإمكان، من الشعور الشخصي الذي ألهبته جملة شعرية لمحمود البريكان:

سقطتْ فنارات العوالم دون صوت.. الرياح
هي بعد سيّدة الفراغ(1).

(*) مقدمة كتاب «محمود البريكان»، دراسة ومختارات، الذي يصدر الشهر القادم عن دار الآداب.

(1) حارس الفنار.

وهذه الجملة التي تطلّبتْ أن يكون المشهد مرئيّاً من الذروة: الفنار، تجهّزنا بشعور لا يقلّ هيبة عن عزلة الرقيب المعاقَب، هو زمهرير الوحشة. ففي الذرىٰ يظهر الشاعر الحديث وحيداً لا يتقبّل المواساة ولا تعنيه المسامرة، متكمّناً من المشهد المتوالد حتىٰ أقصاه، وبصيراً بما هو حيّ، وبما كان حيّاً، وبما تطبخه الظلمات من أحياء هديّةً لمستقبلٍ ظالمٍ الشهيّة:

ما من مغامرة. هو التيه المجرّد في العراء!

أتذكّر الموتىٰ. ولون دموعهم في الزمهرير[٢].

إنّ عالم التفاصيل ـ الذي يتسرّب الخداع منه ـ حيث لا ينال الإهمال أيّة ثنية فيه، لا يعود علينا بالأوهام فقط، فالحقائق التي لا قبل للأوهام بطمسها تترىٰ، هذا من الفوائد التي نذوقها في شعر «البريكان». إننا نصعد إلىٰ التجريد اليائس من التفصيل. إنّ المكان ينضمّ شيئاً فشيئاً إلىٰ الفراغ. ويُسْلِمُ قياده إلى الزمان المتراجع محميّاً بالذاكرة المتناسية. وحين تهتف الحكمة أخيراً بالحيرة المتفوّقة، نكون قد استرجعنا ما ظهر في البداية هشّاً ومريباً علىٰ السطح. فوحدة المشهد التي قد لا تكون انسجاماً، تنبسط في وحدة البناء الشعري علىٰ نحوٍ رفيع، مما يخوّلنا التفكير في خصائص شعر الشاعر: وحدة البناء، وتموّجه، والانقلاب علىٰ عادات اللسان التي تهدّد شاعراً حديثاً، والالتزام بحداثة غير مصطنعة؛ مع نظر مقتضب إلىٰ القوالب، وعدم استهلاك اللغة بالصور المنهومة إلىٰ الكمال: هذه الخصائص، وربّما غيرها، يقف وراءها قرار أخلاقي ـ أدبي كثير الإصرار وهو الإيمان ـ غير المدخول بالايديولوجيا ـ بالإنسان وشروطه الكبرىٰ: الحبّ، الجمال، الحريّة: مع قرار ثقافيّ ذي أصلٍ (كيف يمكن عزل قرار عن آخر؟ أن تكون الثقافة موقفاً شعريّاً) حيث تساؤلات الصناعة الفنية التي تفيض بها قصائد البريكان، والتي جعلت لشعره شخصية أصيلة ومبتكرة في شعرنا الحديث. الجمل تتوقّف لتُشحن من جديد. القوافي التي تدور في فلك القصيدة العامر بإيقاع دورانيّ (لا دائريّ) القصيدة التي تهمّ بالاكتمال لتقول شيئاً عن مشهد يعاني من وجود ناقص، وعن يوم لا يريد أحدٌ إنجازه، ولا يتحمّل أحدٌ تأجيله. موضوع الشعور الذي يتردّد علىٰ مضمونه الدفين، كما في استراتيجيات العمل. لقد كان الشعر العراقيّ الجديد منذ ١٩٤٨ (وهذا تقويم رمزيّ يشير إلىٰ أنجح حركة تجديد في تاريخ الشعر العربي إلىٰ الآن) ينتظر قوة احتمالات التطوّر، فالمضامين لا تليق بالأشكال التي ترهص بالتجديد. لقد سارعت الآمال والأوجاع إلىٰ أن تعرض نفسها علىٰ الشكل الجديد، قبل أن يتمكّن هذا الشكل من العناية بنفسه، لذلك خاض مع الأشكال الأدبية والفنية الأخرىٰ، القديمة والجديدة، في التعبئة الاجتماعية التي تحرّكها عفويّة وطنية، فكان أن تشارك الشكل الجديد والشكل القديم بقاسم واحدٍ هو الأساليب اللغوية المتّفق علىٰ شيوعها. لم يستطع هذا الشكل المختلف أنْ يجد أسلوبه المختلف في ظلّ واجبات الشاعر «الوطني والقوميّ» التي توحّد الشعراء ولا يعنيها الشكل! والاعتراضات التي قيلت إنّما هي اعتراضات ايديولوجيّة متطفّلة علىٰ الفن، حيث كان يُشكِّك بالشكل الشعريّ ولا يشكّك بشعريته أو بشاعره. إنّ ذلك الشعر لم يستطع أن يتخطّىٰ الصيغ الشكلية للواقع وأطر الاستناد التي يوفّرها الماضي، من هنا كانت علنية المضامين الشعرية: ردود أفعال، وأسف للقهر الحاصل بوساطة الأشكال الاجتماعية اللاعقلانية، وهذا لا ينفصل عن الدور الذي وجد الشعراء أنفسهم منخرطين فيه: صياغة الشعارات وتقريب الوعود، بكلام متّصل، أي مفهوم ولا يسبّب جدالاً، ويبدو أن هذا الدور الشعريّ ـ الاجتماعي، مع غيره من العوامل الذاتية، هو الذي أثمر الحالة التي نشهد علىٰ غرابتها: الشكل العروضي الجديد والبناء الأسلوبي القديم. لقد كانت «خالدة سعيد» موفّقة إلىٰ حدّ كبير في صيد هذه الملاحظة في شعر «بدر شاكر السيّاب» وإيضاحها بوساطة المقارنة «. . . بدأ السيّاب ما نجده عند الشعراء الجدد ـ المتطرّفين ـ من اختراق لجدار الذاكرة في اتجاه الخلق، وبحث عن ينابيع لغوية بكر، لكنّ هذا يتجلّىٰ في عدد قليل من قصائده كالنهر والموت وشناشيل بنت الجلبي مثلاً، وقد توقّف عند البداية ولم يتخلّص من سلطان ذاكرته، ولم يبلغ ما يسميه «جاك ديريدا» بـ«قلق اللغة»، هذا القلق الذي يهزّ البنية الداخلية أو البنية التحتية للغة (إن صحّ أن نستعير للغة هذا التعبير السوسيولوجي) ومنطقها الخاص. هكذا بقي السياب، في معظم قصائده، ضمن التراكيب والصيغ التقليدية، ولو حلّلنا العلاقات الداخلية في صوره وعباراته لوجدنا الغالب عليها علاقات التشابه والتناظر والتقابل والتتابع والتمثيل أي بقي ضمن نهج المحاكاة. (علىٰ كلّ حال ينسحب هذا علىٰ معظم نتاج الحركة الحديثة) إنّ للعملية الشعرية عند السياب (ويمكن أن نجد مثل هذا المقطع في قصيدة ـ أنشودة المطر ـ أو ـ المسيح بعد الصلب ـ أو كلتيهما في رأس قصائده) يُظهر لنا بنية فوقية ثورية وبنية تحتيّة تقليدية، وأعني بالبنية الفوقية هنا دلالة الرموز والمناخ العام للقصيدة (يمكن بهذه المناسبة القول إنّ محاولة السيّاب هي مقلوب محاولة أبي تمام، لأنّ أبا تمام حافظ علىٰ صعيد البنية الفوقية فظلّ في نطاق المدح والوصف

(٢) حارس الفنار.

والرثاء وفي إطار العروض الخليلي بينما تحرّك علىٰ صعيد البنية التحتية فجدّد في العلاقات الداخلية حتىٰ كثرت لديه صيغ التضاد والتداخل واللقاءات الغريبة، وفي هذا سرّ استغراب القدامىٰ لشعره)...»[٣].

في نهاية أيّ تحليل للشكل يتمّ التوصّل، إنّ باعتذار أو تملّص أو معرفة، إلىٰ أن الشكل هو تجريد معرَّض للتغيّر، لكن القيم تبثّ ضعفها في الشكل لتتحوّل حججها الضعيفة إلىٰ قوّة ملحوظة، وليأخذ الشكل علىٰ عاتقه مهمّة حماية القيم. إن القيم تبدأ بالدفاع عن نفسها بدريئة متحرّكة ظناً منها بثبات الدريئة، هذه القيم التي أوهاها التكرار والبلادة تستعير ما هو أقلّ ضعفاً منها، وأكثر تحايلاً وصعوبة علىٰ التحليل، لتقنع بقوّة العزاء. فالاعتبارات الشكلية، في الظرف المعيّن - أقوىٰ أو أوضح من الاعتبارات القيمية، والسبب الأقرب إلىٰ الذهن هو أن الشكل كان محايداً بدرجة كبيرة ولأزمنة طويلة، غير معرَّض للمخاطر بفضل أهل الحرفة. أمّا التبدّل الذي يطرأ عليه فهو بحوافز القيم المرتجفة (المضامين هنا) ومقدار استعداده البنيوي للتغيّر، وكثيراً ما يعاند الشكلُ ومضامينه الحياةَ والقيم الجديدة، وهناك ملاحظات عديدة قد تبدأ بابن شهيد الأندلسي. وإذا كانت القيم الجديدة تستطيع التوقّف أمام الأشكال القديمة بارتياب أو مقاطعة، فإنّ الأشكال القديمة تلبّي علىٰ نحوٍ فاسد وبولاء وأمانة القيم القديمة حتىٰ ولو استُهلكا معاً، دون أن تعبّر الأشكال عن برمها بالتكرار والنضوب، إلّا بالدرجة التي تمّ الإعداد لها في الأزمة، كما يقول غرامشي، حيث ينتظر الجديد الولادة في حين يواصل القديمُ موتَه. يذكر «عبد الله العروي» فكرة مساعدة «لم يكن الشعر البدويّ شعرياً في ذاته، بل كان مناسبة للانفعال الشعري، وبذلك نفهم بصورة أفضل لماذا كان أولئك الناس يتمسكون كل ذلك التمسّك ببنية القصيدة الثابتة التي لا تتغيّر».

وإذا كان الاعتبار الشكليّ أقوىٰ من جهة الحجّة، فإنّ الاعتبار القيمي أقوىٰ من جهة التأثير. لقد كان الشعراء يتعرّضون للاستجواب، لا لعدم كفايتهم في الأداء الشعري، علماً أن عدم الكفاية هذا يكوّن إحدىٰ مشكلات الضعف في القيم، وإنما للدرجة الواضحة في استجابتهم للقضايا المشتركة علىٰ السطح: ما الموقف من القضية الفلانية أو القضية الفلانية، حتىٰ وصل الأمر إلىٰ التشكيك بنوايا الشاعر وهو يعبّر عن فرديته، وكأنّه حين يعرض ذاته لا يعرض معها ذاتية مجتمع أو طبقة أو فئة، أو أنّ مَن له الحقّ في التعبير عن ذات الشاعر هو عناصر أخرىٰ قيمية يأخذها الشاعر من مصادرها الموجودة خارجه والتي لا بدّ أن يؤمن أنه مصدرها أيضاً. والمؤسسات التي كانت ترهب الشاعر كانت لا تريد منه الوصول إلىٰ ديموقراطية التعابير وإلىٰ مسؤوليته الخاصة في التعبير عن نفسه، بل تريد من الوجدان أن يكذب ليكون وجداناً مقبولاً لا وجداناً أصيلاً. أن يقول الشاعر ما يريد لا ما يُراد منه هو سحب البساط من تحت المؤسسة التي تحتكر القول وتتسلّط به، إنّ ما يغري بالتحليل، وليس هنا مكانه، هو انتقال الهياكل الشعرية إلىٰ قيم قومية ودينية وحضارية، والخلط المرتبك بين المواضيع والمضامين، حيث يعاد إنتاج الرموز لتكون حوافز شعرية، لينخلع الشاعر عن إلهامه وتدبّر موهبتُه موضوعاتٍ مزيّفة لتشغيلها الآليّ.

صار هدف الشاعر غير شعريّ: الوصف «الكافي» للوقائع والمشاعر دون مطمح إلى الكشف. إنّ مبالغات الوصف وتوليد الصور هي من صميم «البوستر» الشعري الذي يرغب أن يصدّقه القوم، ولكنّ هذا قد يجعل التطابق ممكناً بين صدق اجتماعيّ عاطفيّ وسذاجة هي بمثابة تكليف الشاعر بأن يبرّر استمراره في القول. إنّ الصور التي تتوالد توالداً عُذرياً تقود إلىٰ أن نعدّها بديلاً للعالم الذي ما كانت تنوي إلّا تصويره فحسب، وبهذا يكون الشعر قد وصل إلىٰ غير جوهر القضية. ويلاحَظ أن هناك تشابهاً مملّاً في الإيقاع والمضامين، ساعَدَ عليه أمران: الأوّل ذاتيّ وهو اعتبار الخطوة الأولىٰ في التجديد (الريادة) مقياساً ونقطة انطلاق للتجديد في الوقت نفسه، والثاني موضوعيّ وهو عدم مواصلة البحث في إمكانيات البحور العربية علىٰ رفد الشكل الكميّ الجديد. والأمران كلاهما نقيض الأطروحة. بعد ذلك، حدث ما هو أكثر تعقيداً ومواصلة في نقض الأطروحة: لقد ازداد الحديث عن الأشياء بعد عزلها عن القيم، والدخول إلىٰ القيم من خلال الأشياء. الأشياء تستقلّ لتقوىٰ، والقيم تتشيّأ.

هل يحتاج الشاعر إلىٰ كارثة لينظر ويواصل النظر؟ كارثة شخصية لا تغربل العالم؟ لقد كان السياب، علىٰ سبيل المثال، يعاين الحياة، التي شارك في اشتقاق شكلٍ شعريٍّ جديد لها، ويرغب في تجديدها، إلىٰ أن حمله المرضُ علىٰ الرؤىٰ المرتدّة: القرويّ الذي أخذته المدينة سيحنّ إلىٰ ما يعرفه معرفة مضمونة الذكريات، وسيستنفد المرضُ بقايا عافية الروح، وسيساق الحاضر إلىٰ جبّانة الماضي. المرضُ يأخذ مبادرة التجديد اغتصاباً. هنا يمكن أن نلاحظ، من دون استغلال نقاط الضعف الطبيعي، نقص الإعداد الذي عالجه محمود البريكان، فقد حمىٰ شاعريّته بأن وضع مسافة غير قابلة للتقليص بينه وبين النشاط الإعلامي، وهذا سبب كبير في حريّة التطوّر الخاص، الحريّة التي ترعىٰ مبادرات

(٣) مواقف - العدد ١٥ - ١٩٧١.

الشعر، فالتجديد الذي سرعان ما تحوّل إلىٰ قبضة المؤسسات، قد ينتقل إلىٰ مواقع غير جديدة، حتىٰ بالمعاني العُرفيّة. إنّ السذاجة الأصلية للشعراء هي التي ترشّحهم للهيام في كلّ الوديان. ولكنّ صلابة كلّ شيء، استقلاله، لم تدعُ محمود البريكان إلىٰ أن يتفتّت في إعلانٍ عام، فالوعي بالقيم يفتح الأشياء بلسان المعايير الموضوعية، ويعطي الشاعر جدارة في الحكم عليها وتفنيدها، إنّ هناك مركزاً ثابتاً تدور حوله الأشياء، مركزاً لا تزحزحه الحركة هنا إلّا لتبرهن علىٰ ثباته هناك:

علىٰ الظلمات كانت أرضهم تطفو لغير مدى
تعاف الشمسُ دكنتها ويكره جدبها القمر
وعصر النور كان زمانهم لم تشهد العُصُرُ
من الظلمات ما شهدا!

* * *

كانوا يقصّون لأبنائهم حكاية الانسان في الدغلِ
ولا يسرّون لأبطالهم قداسة إلّا علىٰ القتلِ!

* * *

أعطوا طغاة الأرض أرواحهم وأبدعوا كلّ مراثي الطغاة
لعلّهم لم يعشقوا موتهم لكنّهم لم يعرفوا ما الحياة[٤]

إنّه لا بدّ من ترك الفعل الماضي، الذي حدثَ في زمن يتراجع من تحت الحدث كالوهم، يتلامس مع المضارع (من الأفضل العودة إلىٰ التعريفات الاصطلاحية المبدئية التي لا تقيّدها نتائج المصطلح في التعبير عن حدوده، أي إلىٰ التعريفات المنفتحة المعتمدة علىٰ درجة من درجات الضبط، لأنّ تثبيت المصطلح باعتباره رقيباً تتمّ عملية إضعافه الطبيعية بالأدب، وهنا سنقوم بالاعتماد علىٰ ما عند سيبويه من تعريف للفعل الماضي والأمر والمضارع، حيث يتحاور الفعل مع زمنه اتصالاً وانفصالاً: «وأمّا الفعل فأمثلة أُخِذَتْ من لفظ أحداث الأسماء، وبُنِيتْ لما مضىٰ، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع»)[٥]. إن التخلّص إلى مضارع مكبّل بآليات التركيب التي يتغرّب فيها عن الحدث والزمن ويتمّ ترحيله إلىٰ الماضي وإلىٰ حدث ليس فيه من معالم الحدث إلّا نَفيُهُ (كانت أرضهم تطفو.. لم تشهد. كانوا يقصّون. لم يعشقوا. لم يعرفوا) يعني أن العالم ما زال في قيد الماضي، أي أنّ خصائص المضارع التي تتكوّن منها كتلة الحاضر ومقاومته المادية، حتىٰ تكون أكثر واقعية، لا بدّ من دفعها إلىٰ خلف الماضي، الذي (صار) منذ زمن. وبهذه السجيّة اللغوية الماهرة، فإنّ مشروع الفعل المضارع كان يُنجز حالياً أو قد أُنجِزَ، والمضارع يحتاج إلىٰ الماضي هنا لأجل الحدث لا الزمن[٦]. إنّ أسطورة الأحداث تنقلب، ولكنّ الأدب يحتاج إلىٰ زمن يدّعي الثبات. إنّ قصيدة «عندما يصبح عالمنا حكاية» تستقبل الحاضر الذي يستعدّ للانتقال مباشرة إلىٰ الماضي، كما هي الحركة في زمن يوفّر الحكمة، لكي يكسب الحدثُ الصدقَ الذي لا يقبل التأويل والاحتمال. الحديث عن الماضي بوساطة الحاضر (ومن المألوف الاستبدال الشعري للحاضر بالماضي) يشير إلىٰ شمول منطق القسوة الذي لا يتوقّف، وإلىٰ توقّع ما هو علىٰ موعدٍ مع التحقّق، باقتطاع زمن المضارع وتوفير حدث لا يعبأ بالأزمنة الباردة.

مرّة أخرىٰ، ينضبط الشاعر أمام المشهد المفروغ منه، فالعالم الذي سيصبح حكاية، قد صار حكاية بالفعل، وكلّ الضمائر التي ترجم بالغيب، تتجه صوب ما هو غير حاضر، وما هو ممنوع عن مزاولة حدثه في زمنه من حيث كونه «فعلاً» مستقلاً (أرضهم: تطفو «هي»، دكنتها، شهدا «هو» الخ...).

* * *

ليس التقليد فكرة إيجابية كلّية في الإبداع. وفي لحظة يكون المجدّدون قد قلّدوا بعضهم، أو آثروا تقليد أنفسهم ليكون لهم صوتهم الخاص من طريق التراكم، لكنّ تقليد الصوت الشكليّ هو إغراء سيعيق العناصر غير الشكلية وسيحجبها عن التدخّل في سيرة التطوّر. إننا لنملّ من شكل «جديد» يرعاه مضمون يتقادم. هل يحرس الشاعرُ أشكاله ومضامينه مقيماً علىٰ التأكّد من صفائها ومكفوفاً عن الحركة التي تمرح في الثبات؟ وهل الأسلوب الخاص بالشاعر متعلّق تعلّقاً ضرورياً بإيقاع معروف؟

حاول محمود البريكان، بقوّة الأفكار وشجاعة المشاعر، أن يستأنف دعواه خارج السِّرب، وحين كان الشعراء من جيله ينتقلون إلىٰ أساليب جديدة بمكانيزم عام، استطاع البريكان أن يتأكّد من تفرّده، ووصل إلىٰ إيقاع آخر غير مشترك في «حوض السبيل» حيث تسرّع التناظر والتكرار إلىٰ زملائه. في «الرياح التاريخية» يواصل الزمان تطوّره في حدث ينفصل عن زمنه الماضي ويخلّفه ليلتحق بزمان أكثر عناية به. تلك هي صورة الحدث الماضي تعرض نفسها في الحاضر. إنّ الماضي مكفول بضمائر الخطاب والمتكلّم والمتكلّمين (إرثنا، ميراثنا، أنا تخلّيت، سهمي... الخ).

أنا تخلّيت أمام الضباع
والوحش عن سهمي

(٤) عندما يصبح عالمنا حكاية.
(٥) الكتاب ـ سيبويه.

(٦) الاحتكام بالأسرار ـ عبد الرحمن طهمازي ـ الشعر ٦٩ ـ العدد ٣.

لا مجد للمجد، فخذْ يا ضياع
حقيقتي واسمي[٧]

إن الأمر «خذ» يفسد على الماضي زمنه، ويخلّفه في حدوث لم ينقطع في زمان راحل، هنا «في الزمن» تقع أغلب تقلّبات البريكان في سيناريو كُتب بعد المشهد الملموس، مشهد تتحرّك فيه الصور دون أمل في مثابة. وحين تتوقّف القصيدة يكون المشهد قد شرع بإعطاء إيعاز لحركة يقوم بها القارىء على نول الصورة. هنا نلاحظ نشاط الإحالات وتعدّدها في قصيدٍ متخارج. ذلك هو طريق عيسى بن أزرق إلى الأشغال الشاقّة. الطريق الذي يُستطال يضعف المسيرة. ويُنقل عيسى بن أزرق مرغماً في قطار. فهو لا يسير بل يُسار به. القطار سريع، أو لنقل أنّ قطاراً محطته الأشغال الشاقة لن يكون إلّا سريعاً، أو أنّه أقلّ توانياً من عيسى. إنّ الزمن البطيء، الساحق، يرفع الصور الباطنية بسرعة كالشظايا، إنّ دلالة طول هذه القصيدة «هواجس عيسى بن أزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة» هي في طول طريق الأشغال الشاقة وليس طول الطريق إليها، وفي تشبّث عيسى بالزمن البطيء حيث تعرض كل المشاهد وأوهامها مثل توسّل طويل في أن يطول الطريق، قبل اشتباك البطل مع قدره المنصوب. تلك هي الرواية التي تحوّلتْ عن حدث ملائم لزمن متثبّت من أسطوريته. زمن ينتقل في الأحداث كالأسطورة. فالطريق إلى الأشغال الشاقة، الطريق المخوف الأعمى، مهما بدا قصير المسافة لا بدّ أن ينشعب بعيسى:

أعرفه، فهو طريق موحشٌ سحيق
ولم تكد تبتدىء الرحلة[٨].

* * *

من «الرياح التاريخية»، في البانوراما التي ترسمها القصائد المختارة، يكون الشاعر قد استأنف شعره، ضمن شعريته، وأعاد إنتاجه، لا باعتباره ترميماً في التركة. ولهذا دلالة على قدرة الشاعر على اللحاق بأفق مفتوح، ويكون قد تحرّر من الأسلوب العامّي للشعر الجديد إلى حركة خاصة يحتاجها أيّ شاعر حقّ يريد التفوّق على البدايات الرائدة. لقد تخلّص من الإطناب الذي يساعد عليه الشكل الإيقاعيّ الجديد، هذا الإطناب الذي يدخل على أسلوب الشاعر بوساطة الإيقاع ويحرمه من نتائج التجديد. وهذه هي عبوديّة الشكل الجديد التي خضع لها معظم جيله والجيل الذي تلاه. «إنّ الكلمة لدى البريكان ترتبط بمحيط دائريّ وتتحرّك في فلك يبدأ من نهاية السطر ليتكوّن مدارها عبر بدايات السطور

(٧) في الرياح التاريخيّة.
(٨) هواجس عيسى بن أزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة.

الأخرى، أو في منتصفها، والكلمة في حالة إيقاعها... تتحمّل أقصى عصريّتها الشعريّة، فهي تتعاون مع الوزن (البحر) ومع حركتها في الإعراب، ومع التصريف واللغة، وتكون الكلمة ذات معيار حَرفيّ» يكون الحرف فيه قد أدّى مهامّه على انفصال أيضاً، رغم كونه حجراً واحداً من أحجار الكلمة»[٩].

إنّ الموقع الإعرابيّ من حيث حركة القافية يقف في مستوى الحركة نفسها التي لا يموّه عليها السكون (تقييد القافية)، وعلى أساس هذا الأمر اللغويّ الشكليّ يمكن أن لا يحدث إلّا اضطراب طفيف في فهم البناء اللغوي لقصائد البريكان، حيث لا يقع تنازعٌ بين المعنى والأداء اللغوي، وهذا يشير إلى عناية متخصّصة بالقافية ومحاولة لتجنّب الضّعف الكلاسيكي جرّاء تقييد القافية (سكونها)، وهذه العناية مستمدّة من توجيهات اللغويين العرب للشعراء «... والقوافي كلّها موقوف عليها، وإنْ لم يتمّ الكلام عليها دون ما يليها من الأبيات»[١٠]. أو ما يعبّر عنه كلام ثانٍ «وكذلك كلّما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه»[١١]. عند محمود البريكان تشتدّ محاولة السيطرة على الحكم في القافية، وترتبط معها محاولة تنشيط الجملة بتقصيرها، وهذا جزء من اختيار أفضل التقاليد الشعريّة العربية، على رأي كثير من أصحاب صناعة الشعر[١٢]. لقد شُغِل مكان القافية بنهاية السطر في بدايات الشعر الجديد، وهذا ما جعل القصيدة أقلّ رشاقة من توقّعات التجديد، مع فوضى ليست قليلة في حركات القوافي التي تتخفّى في السكون. أمّا في أغلب شعر البريكان فإنّ الإيقاع في موضع القافية يخفت ويقوى ويتكرّر حسب مضمون الشعر، وتتخذ القافية مكاناً ضمنياً في الايقاع (أي أينما يشاء شعر الشاعر: في النهاية أو في البداية أو في التتابع المستسلم للإيقاع) فالكلمة والقافية ليستا ثقلاً يجب التخلّص منه ورميه بشكل عشوائي، أو خاطرة تهدّد بالطيران قبل أن تُصطاد، بل إنه يعمد إلى اختيار الكلمات اختياراً يناسب مناسك القصيدة والمضمون الذي يُحايث تركيب الشعر.

* * *

يطلّ محمود البريكان على حركة واحدة يقوم بها مجموعة من البشر، أو على نموذج فرديّ له خصائص عامة، ثم يعاين ايديولوجية الأفراد وأوهامهم الباطلة أو أحلامهم العادلة، أو يصوّرهم لكي تتخارج القصيدة إلى صورة موضوعية تشتمل

(٩) الاحتكام بالأسرار.
(١٠) شرح شافية ابن الحاجب - رضي الدين الاستراباذي.
(١١) الخصائص - ابن جنيّ.
(١٢) قواعد الشعر - ثعلب.

علىٰ القارىء المتوقَّع، ولنحقّق قلقنا علىٰ حياة لم نكن علىٰ يقين أنها حياتنا.

. . . الكائن الذي تبثّ كفّه الصفراء
من حوله أشياء
ترعبه،
أشياء
لا يمكن القبض عليها مرة أخرىٰ!؟
يعرفه الظلام
تعرفه برودة الليل! وقد يكون
أيّ امرىء ترونه يسير في الطريق[١٣].

إنّ استبصاره له من العيون والأحقّيات ما يفوّضه بالدخول إلىٰ بيوت مفضوحة بأسرارها المقفلة، تلك الأسرار التي تتردّىٰ في شباكها الحياة. وهنا يستطيع الوصف أن يكوّن رأياً لا بدّ أن يصل: إنّ بورجوازيةً أصيلة أو مصطنعة تواصل افتضاحها بعيني الشاعر الذي لا يني وعيه من الانضمام إلىٰ عاطفته. إنّ الصورة البصريّة المتواقتة (السينمائية) تغطّي مكاناً واسعاً، وتبثّ دلالات وألواناً يتسع لها عالم البَصريّات المخزون، فالصورة لا تحتمل التمويه ولكنها توجِّه التأويل وتُراجِعُ الدلالات الممكنة.

يلوِّن الساحات
حزن المحطّات الرماديّة
وظلّها الشاحبْ
شيء كرجع الحلم الهاربْ
كضوء أغنيّة
تطفئها الآهات[١٤].

من الفصاحة اللفظية إلىٰ بلاغة المعنىٰ، من الاهتمام المفرط بهياكل الألفاظ ودلالات الاستعارة المضاعفة إلىٰ العناية بعالمٍ تعلّق عليه الكلمات وتختبر صلاته اللغوية من غير أن تستحوذ علىٰ مكانه وزمانه، هذه هي سمة من سمات الحداثة غير العاجلة، حيث لا نتوقّع إسرافاً في مأوىٰ العَظَمة، ذلك العالم الصغير المكتظّ حتىٰ الانفجار بذرّات المعاني. الميل إلىٰ الجواهر التي تقبل التحليل، لأنّ كلّ شيء هناك هو عُدّة الشاعر: عري القلب وبراءة العقل الشعري، هناك لا تستطيع الكلمات المدخولة مهما تفاصحت أن تطفىء شعلة الموضوع، أمّا الأعراض: التفاصيل الخادعة لحياة يوميّة تُراجِعُ البلادة: المشاهد الصامتة للعتمة، فلا بدّ أن تعجّل اللغةُ بنزيفها الشافي.

إنّ خلاف الشاعر مع أغلب شعراء جيله والجيل التالي، هو خلاف يتجاوز الشعر إلىٰ الثقافة التي تتطلّب موقفاً حرّاً قابلاً للترويج. إنه يتجنّب ادّعاءات الألفاظ التي تتفاوت مع الحقيقة. إنّ موضوعه، الذي لا يساوم عدداً مجهولاً من المضامين الجاهزة، وان لغته، لهما من الغنىٰ بحيث لا يحتاج أن يُدخل عليهما ما يعكّرهما لدواعي الاستعراض واستهلاك القول الشعري. لم يتحوّل الحذق إلىٰ حذلقة، ولم تتحوّل الفِطرة إلىٰ عصاميّة متيبّسة بالثقة والإرادة، ولا اللغة إلىٰ هدف شعريّ مأمول. كل ديدن الكلمة هو أن تصيب موضوعها في قلب المضمون، وعلىٰ هذا فإنّ لغته التي ينتابها النسيان المؤقّت ستكشف الموضوع فنراه ثم نراها، هكذا يتهاوىٰ الموضوعُ علىٰ لغته لا علىٰ لغة غيره، حتىٰ ولا لغة الشاعر نفسه في مناسبة شعريّة أخرىٰ. «لا يمكن اعتبار لغة الشعر لغةً، لأنّ دوام اللغة لا يترتّب عليها، أقصد دوام معنىٰ العبارة اللغويّة، إلّا في حالات نادرة، عند شعراء يبلغ حسّهم اللغويّ درجة الفقه والتمرّس والاحتراق. عند ذلك تبدأ اللغة لديهم بالوقوف في أرض المزاد العلنية، وتأخذ اللغة، مكان الرؤية الواضحة للأشياء وتكون عند ذاك لغة المدلول المستعمل دائماً، اللغة التي فقدت المدلول السطريّ واستوعبته لدرجة الاعتياد عليه وبممارسته. ولكن بقدرة الشاعر الذي يرىٰ أوّلاً تأخذ هذه اللغة بالشهرة الجديدة، أي أنّ الشاعر هنا يمنحها الثقة ثانية، ويجعلها تعاود السير في ذهن القارىء. ولعلّ أحسن مثال علىٰ ذلك في شعرنا المعاصر هو محمود البريكان، ولا يمكنني مقارنة غيره به، وتبلغ اللغة لديه في بعض الأحيان درجة الأفول داخل الشعر والموت فيه، حيث منحت هذه اللغةُ الشعرَ كلّ حيويّتها وبالتالي يعطيها الشعرُ كلّ التزامات البقاء. . . وحيث يكون للغة مثل هذا الحظ، يقوم الشاعر بعملية التدريب اللغويّ واستعمال العبارة الأكيدة فشهرة المضامين ـ أقصد الكلمات فقط ـ أي جزء القصيدة الظاهر، مضمون القصيدة العضويّ ـ أتاحت لجسد الكلمات لدىٰ محمود البريكان بالتحرّك والعمل بكلّ دقّة وثقة»[١٥].

* * *

في المطعم الصاخبْ
أطلّ من خلف الزجاج عابرٌ صغيرْ
بوجهه الشاحبْ
أطلّ لحظتين
أسقط قطرتين
من مطرٍ علىٰ الزجاج البارد القاسي.

(١٣) أسطورة السائر في نوعه.

(١٤) رحلة الدقائق الخمس.

(١٥) فائدة في كشف التراتيب اللغوية ـ عبد الرحمن طهمازي ـ ملحق جريدة الجمهورية الأدبي ـ ١٩٦٦.

أغمدَ نظرتين في الأطباق نهمتين
وحكّ أنفاً وسخاً قصير
ببارد الزجاج، لكنْ أعين الناسِ
همّتْ به فغابْ
وظلَّ رسم وجهه الهاربْ
علىٰ زجاج المطعم الصاخبْ
كالوسم في الضبابْ[١٦].

الحكاية المزدوجة التي تُروى هنا تبدأ من أوّل القصيدة التي لا تملك مفتاحاً: المشهد الذي يوصف من داخل المطعم الصاخب، بدلالة حرف الجرّ «في»، يستولي عليه العابرُ الصغير من خارج المطعم بدلالة «أطلّ من خلف الزجاج. .» إنّ اقتحام المطعم المزدوج يأخذ دراميّته من المحاكاة عن طريق السرد مرّة أخرىٰ: «أغمد نظرتين في الأطباق نهمتين» فالعابر الصغير يدخل المطعم ناظراً مضطرّاً إلىٰ تطفّل مرير، لكنّ أعين الناس تطرده منظوراً. إنّ هذا الازدواج يُلقي بأكثر من ظلّ علىٰ قصيدة قصيرة لم تكتب علىٰ سبيل التندّر وإنّما كُتبتْ ـ إذا أردنا خلع مضمونها ـ لأغراض «شعريّة السرد» وتوفير إشارة ممضّة علىٰ الحياة التي تتطلّب طعاماً لعيشٍ متخفّف علىٰ الأقلّ. بعد التحقيق الذي أجريته علىٰ المسألة المركزيّة في هذه القصيدة، من الناحية النحوية، وهي مسألة ترابط النعت بمنعوته، مررتُ علىٰ مسائل أخرىٰ أثارتها القصيدة، والقصيدة الأخيرة قد تغرينا بقراءة مضاعَفة تتكاثر فيها العناصر الفرعيّة لتؤول إلىٰ ممحاة للشعر. من بين تلك المسائل ـ التي أعترفُ بقصورها البلاغيّ ـ القافية المقيّدة التي كان من حقّها لو أطلقت: الكسر والفتح والضمّ. وتحوي القصيدة قوافي مطلقة: اثنتين منصوبتين بالياء واثنتين مجرورتين واحدة بكسرة مقدّرة والأخرىٰ بكسرة ظاهرة. ولا بدّ من إيجاد علاقة بين الياء والكسرة كما هو المتعارف عليه. أمّا السكون فإنّه قد غطّىٰ عيبين من عيوب العروض الكلاسيكي: الأوّل: اختلاف المجرىٰ بكسر وضمّ وهو «الإقواء» والآخر هو اختلاف المجرىٰ بفتح وغيره وهو «الإصراف». بَيد أنّ شعرنا القديم كان يقدّم أفكاراً للنحاة عن نحوٍ للشعر يرجح فيه الشعر علىٰ الإعراب الاصطلاحي، أي أن عدداً من النحاة وقف مع الشعر واستثمار الخلاف لأمر غير خلافيّ، في حين وقف العروضيّون مع النحو متناسين نحويّة الشعر. جاء في حاشية الدمنهوري علىٰ الكافي: «مقتضىٰ كلام العروضيين في هذا المقام أن كلمة الرويّ تُقرأ علىٰ حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة روي القصيدة. ومقتضىٰ كلام النحاة خلاف ذلك، فقد صرّح ابن هشام بأنّ من جملة المواضع التي يقدّر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية، ومقتضاه أن كلمة الرويّ تحرّك بحركة القافية ويقدّر فيها الحركة التي هي مقتضىٰ العامل للتعذّر لاشتغال المحل بحركة القافية عملاً بالموجبين»[١٧].

هذه مسألة من مسائل الازدواج في هذه القصيدة، والمسألة الثانية هي ما ورد في القصيدة من أسماء الفاعلين «الصاخب، عابر، الشاحب، البارد، القاسي، الهارب. . .» حيث توجد أكثر من دلالة واحدة لاسم الفاعل، فهو يدلّ علىٰ الحدث والحدوث وفاعله. فـ «عابر» وهو اسم فاعل من الفعل «عبر» يدلّ علىٰ العبور وهو الحدث أي معنىٰ المصدر، ويدلّ علىٰ أنّ العبور ليس ملازماً لصاحبه أي ليس ثابتاً، ويدلّ علىٰ الذي قام بالعبور. إنّ اسم الفاعل، وسمّاه الكوفيون الفعل الدائم[١٨]، بنية تتوسّط بين الفعل والصفة المشبّهة، فهو أثبت من الفعل وأقلّ ثباتاً من الصفة المشبّهة.

المسألة الأخيرة التي مررت بها، وهي ليست آخر مسألة في قصيدة قصيرة، هي الإضافة اللفظية، أي أنها إضافة على اللفظ ولكنها على المعنى العميق ليست إضافة، فحين يكون المضاف اسم فاعل أو اسم مفعول أو صفة مشبّهة يكون المضاف إليه فاعلاً أو مفعولاً به للمضاف، ولذلك لا تفيد الإضافة فيه تعريفاً ولا تخصيصاً كما تفيد الإضافة الحقيقية أو المعنويّة. إنّ «بارد الزجاج» تعني الزجاج الذي يبرد وقد بَرَدَ، وقد تعني الزجاج البارد إذا أخرجنا التركيب من الإضافة، وهذا يحتمل تصوّراً عن استعمال اسم الفاعل كالصفة المشبّهة أو إضافة النعت إلىٰ منعوته أو إضافة الشيء إلىٰ نفسه، والأخيرة تتقبّل أكثر من رأي لأكثر من قراءة يصادرها النحوُ القارىء. إنّ «الزجاج البارد» ورد في القصيدة قبل «بارد الزجاج»، وهذا ما يدفع إلىٰ الزلل في استبدال: البارد الزجاج بالزجاج البارد، علىٰ مستوىٰ البناء، خاصة وانّ الشاعر قد عمد لسبب بلاغيّ أو عروضيّ أو لكليهما، إلىٰ إعادة إحدى الإضافات إلىٰ بنيتها الأساسية: «أسقط قطرتين من مطرٍ» أي أسقط قطرتي مطر أو صوّرها علىٰ معنىٰ التمييز أي قطرتين مطراً أو الخ . .

من الواضح أنّ الشاعر لم يكتب قصيدة عن ازدواج البنىٰ أو التراكيب النحويّة. وإلّا لكانت القصيدة قد خرجت عن اتجاهها في تصوير عالمٍ مزدوج إلىٰ اتجاه تتحوّل فيه وسائل التعبير الدقيقة إلىٰ هدف شعريّ. فالعابرُ الصغير لم يملك من

(١٦) ارتسام.

(١٧) يلاحظ ما نقله عبد القادر البغدادي في خزانة الأدب عن كتاب «الايضاح الشعري» لأبي علي الفارسي.

(١٨) معاني القرآن ـ الفرّاء.

الدخول إلىٰ المطعم الصاحب سوىٰ أن يغمد نظرتين نهمتين في الأطباق التي تخلّىٰ عنها النعت: أهي ملأىٰ، أم فارغة.. أم في طريقها إلىٰ الامتلاء والتفريغ..؟، ولم يتلقّ سوى النظر المهدّد الذي غيّبه علىٰ جهة الحقيقة، والذي أبقىٰ رسم الوجه الهارب علىٰ زجاج المطعم كالعلامة في الضباب علىٰ جهة من جهات التصوّر.

لقد حاول محمود البريكان أن يعطي للموصوف صفاته، إلّا أنّ الصفات تثبت في حين لا يقوىٰ الموصوف إلّا علىٰ تخليفها وتوكيلها عنه. العنوان دليل صفة «ارتسام»، ورسم الوجه الهارب ليس هو الوجه وإنّما لعنته، والوسم في الضباب علامة ما أقواها علىٰ سطح تتداوله العناية بالمسح والإعداد الناصع!.

العابر صغير. الوجه شاحب. الزجاج بارد وقاس. الأنف وسخ قصير. العابرُ الصغير في يوم شتاء (أنف وسخ، زجاج بارد، مطر، ضباب) لا يملك إلّا صفته العابرة في مطعم صاخب. لكنّ النعوت، وهذا من مفارقات الازدواج، ترتبط بالمنعوتات علىٰ نحو لا يتّصف بالعبور، بقدر ما يغادر الصغير مكانه، فإنّ صفته تُحدِق به، إنّه هارب من نعته، والنعت في بنية نحويّة ليس له رأي... إنّه يرتبط بمنعوته تابعاً من دون آلام مفكّرة. إنّ ارتباطه معيار وليس حكماً من أحكام القيمة النسبيّة، حظّ الصغير مع صفته، وحظّ النعت مع منعوته.

تحفل القصيدة بعدد من النعوت المفردة الحقيقية، وتتبع طريقاً أصوليّاً، فهي مشتقّات «الصاحب، صغير، الشاحب، البارد القاسي، نهمتين، وسخاً قصير، الهارب، الصاخب» وفي كلّ من النعت الحقيقي «الاسم» والنعت «السببيّ» المركّب الاسمي الذي يتمّ فيه الاسم بمرفوع بعده» لا بدّ من التطابق مع المنعوت في هويّة التعيين (التعريف والتنكير) والإعراب. وينفرد النعت الحقيقي في مطابقة المنعوت في الإفراد والتثنية والجمع وفي التذكير والتأنيث إلّا إذا كان بصفة يستوي فيها المذكّر والمؤنّث.

يتقبّل الاسم أنْ يكون منعوتاً أو متبوعاً بالنعت بالغرص من النعت وهو التوضيح أو التخصيص. وحين لا يؤدّي النعت إيضاحاً أو تخصيصاً فإنّه لا يصحّ: فلا يُنعت الضمير لعدم حاجته إلىٰ ذلك، وكذلك لا يُنعت ما يتوغّل في البناء أو الإبهام لعدم الفائدة. هذه وسائل تتقدّم علىٰ ضوء النظام اللغويّ لترابط النعت بالمنعوت، ولتمييز النعت عن التوابع الأخرىٰ، المطابقة في الإعراب والنوع والعدد والتعيين ـ إلّا في مواضع ـ وما يُنعت وما لا يُنعت به. هل نسمّي ذلك تمسّك النعت بمنعوته أو تماسك التابع بمتبوعه؟

يتضمّن النعت الحقيقي حقيقة المتبوع مع حال من أحواله، ولكنهما (التابع والمتبوع) موثّقان بوصفهما «اسماً واحداً في الحكم»[19] لأنّه «لو انفرد... النعت والمنعوت لم يحصل ما حصل باجتماعهما»[20].

هناك فراغ منذ لحظة القصيدة الأولىٰ، فقد حذف الموصوف وبقيت صفته: أطلّ ـ طفلٌ ـ «عابرٌ صغير»... هذا الفراغ يطارد المشهد حتى يختمه في هرب الطفل «الموصوف» ليبقىٰ علىٰ زجاج المطعم رسم وجهه، أي لتبقىٰ صفته، ولكنّ النحاة يُحضرون الطفل لوجود صفته. يحدّدون الفراغ بما تخلّف من كتلة. إنّ المشهد القاسي الذي يتراجع في أعقاب العبور... ينتزع الطفل الشعريّ من هربه ليعود به إلىٰ عُري النظام اللغويّ البارد ببرودة الزجاج في مطعم صاخب. الازدواج مرّة أخيرة: هل يقدّم الترابط بين النعت ومتبوعه غير قيد لطفل يريد النجاة من صفاته التي لم تكن ضرورية له، بينما يعرض كلمته الجائعة والصامتة في مطعم لغويّ مترام؟.

هل يريد النظام اللغويّ توريط الطفل أكثر فأكثر بصفات تحلّ كالقدر الذي تكبّل فيه الثقافةُ الطبيعيةَ؟. هل يرضىٰ طفل عابر أن يتماسك لغوياً.. ويتفتّت وسمه في ضباب؟.

هل يكفي النحو لقراءة قصيدة؟ وهل تكفي البلاغة لتأويلها؟ هل نمضي في لذّة النص في حين مضىٰ العابر الصغير يسوط عينين نهمتين ببطن جائع؟.

نظام من النحو لا يرضي القول، كما أنّ ثوباً لا يُغني من جوع.

إنّ كلّ الصفات «الحاضرة» لم تستطع إحضار بطل القصيدة الهارب. إنّ غيابه، وهو صفة من صفاته، هو الذي أعلن حضوره، ذلك الحضور الذي كان الهرب قد شقّ له الطريق... كما تتودّد الكتلة إلىٰ فراغ يتلقّىٰ شكلها التقريبي. الهرب علىٰ الأرض وفي الزمان والحضور علىٰ ورقة.

(١٩) شرح المفصّل ـ ابن يعيش.

(٢٠) شرح المفصّل ـ ابن يعيش.



حوارية طائر الرماد

جنيد محمد الجنيد

من خيام بعثرتها الريح في ذاكرتي
جئت وحدي
تاركاً خيلي على الأعشاب،
إن الخيل لا تنسى مراعيها، لها
صورتها في الريح،
لكني أنا الراكض في ذاكرتي
آه.. ما أوحش ليل الذاكره
كان لي في قمر الشعر فتاة
كلما جئت إليها
أزهر القلب على باب اللغه
ضيّعتني ألف عام
كي تراني جسداً عكّازه الشعر..
لماذا القمر الآن
يغطيني بأشجار الكلام
ولماذا كلما فتشت في النسوة عن
أخرى
تسلّقت بحبل الذاكرة
صدق القول
إذا فسرت آياتي وما أقرأ في قلبي
وما يجمعني في ليلة العمر على أيامها
لم أكن أستقرىء الأيام،
ماذا حولنا..
ما الذي في فلك الأنجم..
في خارطة العشاق
ما تعني نقاط الحبر
ما ينشقّ في الأرض
وما ينمو على كل الشجر
أيّها العشاق
هذي لغتي

أمس أشعلت على قاموسها ناري
لكي لا يعبث الناس بها
إنني أنسلّ من تأريخ هذا الأفق..
سيفي كان يمتدّ على قوس قزح
وخيامي نامت الليلة في منعطف
الوادي
خيولي تصهل الآن
ولا شيء أراه الآن فينا
آه.. ما أقسى رياح الذاكرة
عبرتني موجة كدت أجنّ
قيّدتني طلقة فوق الإناء المرّ..
لكنّي رميت الأمس من قمة أحزاني
أنا العاشق..
يكفيني إذا معجزتي
قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان
وما سوف يكون
ليس لي بعد كتابٍ جاء كي أقرأ
أعراسي،
وأن أكشف سرّ النسوة اللاتي
يراودن حديثاً مرَّ في النهر القديم
ليس لي إلا حديث المرأة الأولى
وذكرى من صهيل الخيل
ما بين مراعي الذاكرة

* * *

كشف الظل عن الأشجار
كيف اختبأت شمسي على الأغصان
كي ترسم أبعادي على الأشياء؟
ما الشيء إذا ما الشجر الباكي
رأى ما لم أره

قال عصفور: تغرّبت على أمسي
رأيت الصبح يصحو في المساء
شدّني ما قاله
فسرت أشيائي بأشيائي
لكي أُدخل ضدين معاً مملكة واحدةً
وأغطي الشجر الباكي
بعصفور الهوى
هل لي أفسّر؟
قاتل قد برّأته المحكمة
والقتيل الآن قاتل
وأنا الشاهد وحدي
ليلة الذبح..
أنا المذبوح
هل أدلي بصوتي؟!
صادروا صوتيَ عبر امرأة عاهرةٍ
هل لي أفسر؟!
صعبة أيامنا..
وأنا حوليَ ألف امرأة..
ألف امرأة..
سَقَتِ القلب بماء الورد
تكفيني امرأة
إنني العاشق
تكفيني امرأة
أغرت القلب بقيد من حرير
وبأغصان تدلّى قمر الشعر عليها
إنني العاشق
يكفيني إذا معجزتي
قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان
وما سوف يكون

ليس لي إلا حديث المرأة الأولى
وذكرى من صهيل الخيل
ما بين مراعي الذاكرة

* * *

أرق العشق نما في جسدي
وأنا العائد من رحلة صيد
وعلى الوجه غبار العشب،
يوم المطر الحالم..
هل ما كان لي؟
إني فرشت العمر كي أصقله
وجه مرايا
فمن الداخل في الصورة؟!
أشلائي رمت عتمتها
وأنا الطالع من هذا الرماد
جثتي لم تسكن النعش
لكي أستفسر الموت عن القبر
وعارٌ أن أرى موتي
في سكّين ثوب الأصدقاء
ليس لي حق بأن أغفر..
هذا الجرح يدميني على منتصف الليل
وهذا شبح الموت يواريني
بشيء لم أره
وأنا العاشق..
هذا جسدي
أرق العشق يغطّيني
أنا العائد من رحلة صيد
ليس في القوس سهام
والغزال الآن شارد
كان يصطاد كلامي
وأنا أصطاد علامات التعجب
واحتمال الغد ترتيل لما يأتي
أنا العاشق
يكفيني إذا معجزتي
قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان
وما سوف يكون
ليس لي إلا حديث المرأة الأولى
وذكرى من صهيل الخيل
ما بين مراعي الذاكرة

* * *

ما الذي ينهض في هذا الصباح البكر
عصفور الهوى
ذبحته القرية المجهولة العنوان،
ما هذى القرى المنسيّة الآن..
بعيداً
ليس منها كل من كان فتى أشعل مصباحاً
له صك البراءة
والصباح البكر يغريني على موعده البض،
زهور راودتني
فانحنى العمر لها
وقناع حاولوا إخراجه من مسرح الليل
شممت العهر فهي
سقطت رايات من يشتري الرايات
من قال بأني أشتري؟!
لست في سوق النخاسة
كي أقول الآن ما عندي
وأن أعطي التفاصيل
أنا العاشق دوماً
ظلّلتني راية كل الزمنِ
وأنا العاشق
اسم ومسمّى
سقطت سهواً على الأسماء أشياء
فمن يكتشف الأسماء،
هذا الصبح أغراني
أنا الباكي على شيء مضى
لم أكن أتقن فن الزيف
كي ألصق هذا الأخضر النازف
في خصر فتاة
إنني استقرىء الصبح
صباح عاشق مرَّ على
ذكرى الليالي الجامحة
ليتني أنسى
ولكن نسيتني ليلتي قبل حديث البارحة
وأنا العاشق
يكفيني إذا معجزتي
قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان
وما سوف يكون
ليس لي إلا حديث المرأة الأولى
وذكرى من صهيل الخيل
ما بين مراعي الذاكرة

* * *

موثقاً في زهرة النار
وهذا العشق تشكيل
لأحلام بعيدة
إنني أصعد من تربة روحي
أوّل العشق كتاب ضعت
في صفحته الأولى
أنا المنحوت بالنار.. أنا طير الرماد
زهرة النار على القلب،
فتاة أرّختني في كتاب قادم يقرؤني
لم أكن أستقرىء العشق
ولكن أيقظتني زهرة النار على ذاكرتي
هذي النساء الآن لي
ليس لي مملكة إلا الشجر
شجرتي عاصفة بين نساء
رايتي قد توجتني
عاشقاً حتى الأبد
أوثقتني زهرة النار بأشجاري
وأشجاري
رمت قاتلها في الوحل
من يجرؤ أن يقتل في العاشق
أحلام الشجر؟!
من ترى يجرؤ أن يخمش
عصفور الهوى؟!
إنني العاشق..
قلبي شَجَرة
ونسائي مملكة
أجمل العشق كتاب من نسيج امرأةٍ
تنسج صوتي في لغات الشجر النامي
على مملكتي

ليس لي مملكة إلا الشجر
إنني العاشق
لي في شجر القلب
كتاب قادم يقرؤني
إنني العاشق
يكفيني إذا معجزتي
قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان
وما سوف يكون

ليس لي إلا حديث المرأة الأولى
وذكرى من صهيل الخيل
ما بين مراعي الذاكرة

* * *

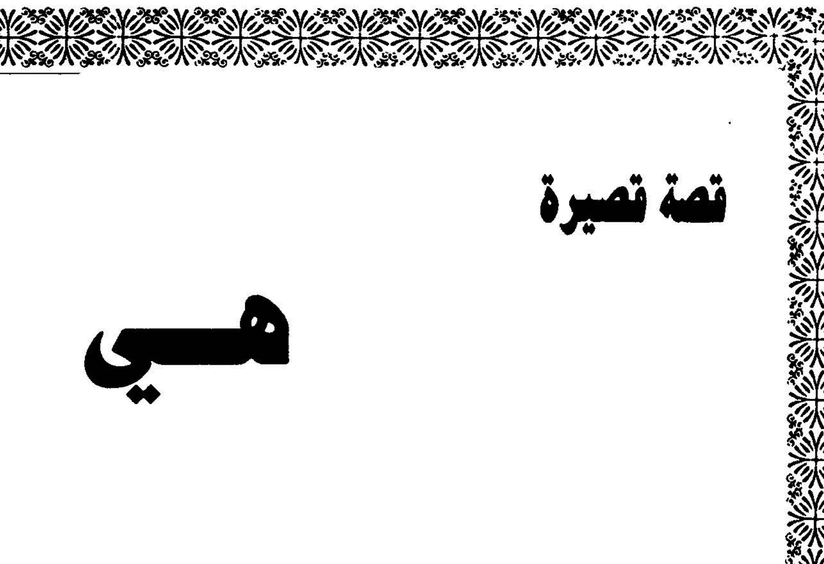
وتر الأيام مشدود على ذاكرتي
دار بنا القلب على خيمته
واستدار العمر بالقبلة . .
أرّختُ الكلام
فوق صوت الريح . .
مرّت صورة المرأة . .
من تلك التي فينا؟!
شظايا تثقب الآن رحيلي
وخيولي تنتظرني في البعيد
والصحاري فتحت أبوابها
كي تلتقطني

إنني العاشق . .
أفقي لغة قادمة في مطر الحلم
ولي في صورة الخيل صهيل العمر . .
لي أغنيتي
لم يجفّ النهر في أغنيتي
وردتي طالعة بين دمي
استدار القلب بالوردة عمراً
واستدار الحب بالقبلة . .
غطّاني حديث الورد

كي تشعلني أغنيتي
إنني العاشق
يكفيني إذا معجزتي
قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان
وما سوف يكون

ليس لي إلا حديث المرأة الأولى
وذكرى من صهيل الخيل
ما بين مراعي الذاكرة

صوفيا



قصة قصيرة

هي

هيام محمد

لا بدّ وأنه الخريف. . الدفء الشجي ينفجر مرة واحدة. . النهر والأشجار الكبيرة والشبان الصغار المبثوثون في الطرقات مثل نقاط ذهبية تزين لوحة معتمة لرسام مشهور. . حتى نافذة غرفتها الصغيرة المطلة على الشارع الساكن بدت مغطاة بالأوراق اليابسة المتساقطة من شجرة التوت العالية التي تلتصق بها وتحجبها مثل ستارة.

الحياة أعلنت استسلامها لهذا الزائر المقتحم دون استئذان. . .

المرأة الكهلة البدينة تحشر جسدها فوق ساقيها على الأرض بين كرسيين في الجهة المقابلة لي تماماً. . تقرّب فنجان القهوة من عينيها الغائمتين. . تلوي شفتها السفلى وتدفن سبابتها اليسرى تحت شعرها الأحمر وتهرش. .

توهمتُ أن ذهولاً يفترس برود وجهها يجعل ملامحها تتململ وهي تراقب خطوطاً سوداء متشابكة تلتصق على جدران الفنجان الداخلية مثل ديدان شريطيه محنطة، بينما كانت عيناي تقفزان خلف الورود الحمراء الذابلة المنثورة على ثوبها الفضفاض والذي يغطي جسدها مثل عباءة.

ـ أنتِ حامل. . .

«قالت الغجرية بصوت حاد ذي جرس»

ـ أبداً. .

«ضحكتُ بسخرية وأنا أنظر في عينيها بشماتة ثم أردفتُ: ـ

ـ إذن. . ماذا؟

ـ أنت تحملين حجراً ثقيلاً ليس ثمة ما يشبهه.

«تحسستُ بطني وأنا أتظاهر بالفزع». . .

فهمتْ حركتي فاستدركتْ مصوبة كلماتها مثل القذيفة نحو صدري. .

ـ إنه في قلبكِ، يكتم أنفاسك. . انظري. . ها هو. . حجر غريب لم أرَ مثله في حياتي. .

«احتقنتْ وجنتاي وتشنجتُ. . هكذا أحسستُ وأنا أقترب منها بتردد. . شيء ما كان يخيفني. . لعله وجودها الملحّ الذي لم أكن أرغب فيه. . أم لعله الرنين الحاد في صوتها كأنه صفارة قطار. . أم لعلها رائحتها المتميزة الخانقة».

سحبتُ نفساً طويلاً وتطلعتُ إلى الديدان الطويلة المحنّطة على جدران الفنجان الداخلية. . لم أفهم. . سبابتها تؤشر مثل سبابة معلم مدرسة. . الأخرى تهرش تحت شعر رأسها. .

ـ فنجان غريب. . الحجر ثقيل يحاصر صدرك وأنتِ تتنفسين بجهد. . قلبك مفتت مثل زجاج مسحوق بين حجري رحىً، انظري. .

هنالك شخص يتعلق بك مثل روحك. . لا أدري رجل هو أم امرأة. .

أظنها امرأة. . نعم امرأة. . ها هو شعرها الطويل. . إنها تحبك كثيراً، انظري: «اصبعها يطول ممتداً أمام نظري كما تمتد السكة الحديد تحت عجلات قطار». .

ـ إنها تحاول أن تحمل الحجر عنك. .

ـ هل استطاعت يا ترى؟

«قلتُ بنفاد صبر»

ـ نعم. . نعم وأقسم على ذلك. .

وقفتُ أمام المرآة ألقي النظرة الأخيرة قبل أن أغادر غرفتي إلى الخارج. . . كانت هنالك أغنية حزينة ترتفع من

مذياع صغير يستكين قرب سريري. . ظننتُ للوهلة الأولى أنها تسترفع من مكان ما في قلبي. . . تطلعتُ إلى عينيّ الطويلتين المرسومتين بالكحل الأسود، كانتا مبللتين بطبقتين لامعتين رقيقتين من الدموع. .

وفجأة. . .

وأنا أرتب خصلات شعري الهابطة فوق جبيني اصطدمت أناملي بعينيّ. . اقشعرّ بدني، تصببتُ وعلاني البرود والاضطراب. .

لا. . لم أصطدم بعينيّ فقد كانت عيناي متسمرتين في مكانهما بوضوح. . إنه شيء آخر، رخو ينبض بالحياة والحرارة. . شيء يشبه العينين يختبىء تحت خصلات شعري. لما مددتُ يداً مرتجفة لأتحسس جبيني وأبعد ما بين خصلات شعري. . رأيتهما. .

نفس عينيّ الحزينتين تختفيان بين جذور الشعر أعلى جبيني بالضبط.

آنذاك أحسستُ أن قدميّ تنغرزان في بحر من رمال. . تطلعتُ إلى وجهي من جديد بعد أن رفعتُ شعري بشريط، أردتُ التأكد فتأكدت. . كانت هنالك أربع عيون سود ملتمعة مرسومة بالكحل الأسود تطالعني بتحدٍ وأنا أخوض وسط أمواج البحر الرملي. .

ـ لا شك أنني مريضة جداً. .

«غمغمتُ بصوت ضعيف».

تهاويتُ على الأرض منكمشة مثل طفل يتوجع. . أمام عينيّ تماماً وفي نقطة ثابتة حملقتُ إذ تراءت لي المرأة الغجرية ساطعة مثل الحقيقة، رأيتها جالسة وسط خيمة مطرزة بورود ذابلة مثل بقع الدم المتيبّس، ترفع فنجان قهوتي نحو شعاع الشمس المتسرب في ثقوب صغيرة تتخلل وريقات الورود الذابلة تومىء لي أن اقتربي، عيناي تلاحقان اصبعها الأسمر الطويل الممتد كأنه ظل نخلة. . تخوض وإياه في متاهة من الديدان الشريطية المحنّطة. . .

صوتها يزعق في أعماق الذاكرة حادّاً مثل صفارة:

ـ «إنها تحبكِ. . تحمل حجر الهمّ عنكِ».

ويكفّ الشجن الخريفي عن الشدو. . وتصمت أغنية الحزن التي رددتها مع نفسي. .

ـ لا يمكن أن أخرج للشارع فيراني الناس وهذه العيون الغريبة تتعلق تحت خصلات شعري. . «تساءلتُ مع نفسي». . ثم أخذتُ أجاهد ضد الارتجاف الذي غمر جسدي مثل رداء ضيق خشن الملمس. . . تشتتت أنفاسي وبدأت تجوس في أنحاء الغرفة حتى غرقت فيما يشبه الحلم. . راقبتُ الزمن وهو يتوقف وكانت عينان سوداوان طويلتان نديتان مرسومتان بالكحل تتواثبان وخلفهما تركض نظراتي. . تحطّان فوق وجه امرأة في مثل عمري تطلع من المرآة بهمّة وحيوية. . تلتصقان تحت حاجبيها. . تكلّلهما خصلات من الشعر كأنها خصلات شعري. .

كان هذا أكثر مما قدرتُ على احتماله فاحتميتُ منه بصدر غيبوبة طويلة بقيتُ فيها لستُ نائمة ولستُ يقظى أرقب المرأة الشابة أمامي وهي ترتّب من وضع عينيّ فوق وجهها وتجعّد شعرها الطويل وتتحسس طيات الثوب الحريري الأبيض تحت خصرها.

نظرتُ إليها طويلاً ثم إلى المرآة الشاحبة العارية أمامي حتى تضبّبتا وأصبحتا شبحين رقيقين وبدأتا بالتلاشي. .

يزعق صوت الغجرية الحادّ في رأسي:

ـ «أظنها امرأة. . بل هي امرأة، انظري إلى فنجانك، ها هو شعرها الطويل. . إنها متعلقة بك مثل روحك. .».

أجهدتُ جسدي حتى جعلته يتحرك. . كان الذهول يتلبسني. . لو بقيت دقيقة أخرى أنظر إليها لفقدتُ عقلي. . سحبتُ عينيّ وكانتا تتسلقان قامتها وتحطان فوق شفتيها، تساءلتُ:

«هل من الممكن أن أسمع صوتها؟. . لم أجازف وأمدّ يدي لأتحسسها مع أن رغبتي في ذلك كانت مجنونة. .

حين بدأت البحث عن سلسلة مفاتيحي، امتدت أصابعها. . مترفة رشيقة وبأظافر أنيقة. . امتدتْ إليّ بالسلسلة. . تضرعتُ لها بخوف ودقات قلبي صاخبة، تلقفتُ المفاتيح ووجودها يحاصرني مثل طوفان وهربتُ إلى الخارج. . أركض وأنا أسمع خطواتها هادئة بطيئة، لكنها تتبعني. . كنت ألهث والعرق يتصبّب مني كأنني واقفة تحت رحمة شلال يصفعني تياره كالسوط. .

فتحتُ باب سيارتي. . لم أدهش كثيراً وأنا أرقبها تعدل من جلستها على الكرسي المجاور لي. . جميلة. . بهيّة، فستانها الأبيض يتدلى بأبهة فوق ساقيها. . سحبتُ أطراف ثوبي الأسود المجعّدة والمتهدلة حول جسدي وسحقتها تحت ساقيّ وأنا أقضم شفتي بعنف. . ارتفعت «آه» من حنجرتي دون إرادة مني. . قررتُ أن أهرب. . راحتا كفيّ لزجتان بفعل العرق تلتصقان بمقود السيارة بقوة. . الشارع يركض تحت عجلات السيارة ويئزّ.

لا بد وأنه الخريف وإلّا كيف يمكن أن تغزو الوحشة كل الوجوه وبهذه الصورة المأساوية؟. . عيناي تتقافزان وهما تحطان على تمثال شاعر بهيئة مهابة وهو منتصب وسط الميدان وأنا صامتة مغتمّة. . أنفاسها تجوس داخل السيارة تسحب مني أنفاسي وتحلقان معاً مثل روحين. . لم يكن أكثر إيلاماً لنفسي من الاحساس الذي انتابني للتوّ. . إحساس المسرع للقاء شخص عزيز مات منذ أمد طويل.

لم أكن أريدها أن تشاركني حياتي.. همومي..

«لن أفرّط بأحزاني»..

خاطبتُ نفسي وأصابعي تمتد متلمسة متانة السور الصخري المغروس حول قلبي.. صخوره باردة مثل جدران زنزانة تطحن بوحشتها أعوام سجينها الشاب عاماً بعد آخر...

التفتُ إليها.. استفزتني ابتسامتها وطمأنينتها فهربتُ إلى المزيد من السرعة.. العربات تمرق من الجانبين ثم تختفي مثل قافلة من الأشباح.. روحي تمردت واختفى هدوؤها الشفاف.. راحتا كفيّ تنضحان عرقاً والمقود يضطرب بينهما.. التعب يتسلل إلى جسدي والأفكار تتصارع في رأسي..

وفجأة..

إذا بانتفاضة عنيفة يصاحبها صوت مفزع يشبه الزعيق بلغ قوتها أني قفزتُ من مكاني ليرتطم رأسي بالزجاجة الأمامية في الوقت الذي فتح به باب السيارة الجانبي لتتلقفني موجة هائلة من الهواء وتسحبني إلى الخارج..

حاولتُ أن أقول لها شيئاً لكنني لم أستطع فقد كنت غارقة في النهاية..

تراكضت سيقان طويلة وتشابكت حول جسدي الممدد بلا حراك...

قبل أن أغمض عينيّ رأيتها..

نزلتْ من سيارتي، دارتْ نحو باب السائق وكان مشرّعاً، احتلّت مقعدي الخاص.. أغلقت الباب، عدّلتْ من خصلات شعرها..

دهشتُ.. كأن الاصطدام كان وهماً أو حلماً...

التفتت إليّ، نظرتْ بعينيّ الطويلتين النديتين المرسومتين بالكحل..

نظرت إلى عينيّ المغمضتين المرميتين على الشارع مثل قطعتي حجر...

ابتسمتْ وهي تنفض عن ثوبها الأبيض الجميل غباراً وهمياً ثم أدارت المفتاح...

العراق/ بغداد

القصّة والرواية
في
الأدب التونسيّ بين المفهوم والتطبيق

مصطفى الكيلاني

إنَّ أول ما يشدّ انتباه المتتبّع لمسار الإبداع الأدبيّ المعاصر في تونس ذلك الموقع الهام الذي تحتله القصة منذ الستينات بالخصوص إلى اليوم، فقد كان الشعر في المنتصف الأول من هذا القرن النمط الأول يواصل دعم سيادة أدبيّة تمتدّ قروناً في الماضي ويساير نظاماً اجتماعيّاً يسوسه تصوّر عشيريّ يجد في القصيدة الشفويّة المدفوعة بالغرض وسيلة إفصاح عن الوجود الفردي والجماعيّ في آن. وكأن القصيدة القديمة درجة معرفيّة وجدت في خضمّ الحياة الرتيبة المتباطئة شحنتها الإيقاعيّة ممثّلة في التكرار أساساً، ثم حينما تغيّرت ملامح التركيب المجتمعيّ في غمرة واقع استعماري انفتحت للأدب التونسيّ شأن مختلف الآداب العربيّة واجهات نمطيّة جديدة تختلف وظيفياً عن الحديث والحكاية والخرافة والمقامة والسيرة ولا تنفصل عنها وهي الرواية والقصّة والمذكّرة والنصّ المسرحي والترجمة الذاتية. ولعلّ من أمّهات القضايا في دراسة الأدب التونسيّ المعاصر ظهور الرواية والقصّة والمسرحيّة في زمن واحد[1] في حين تباعدت المسافة الزمنيّة الفاصلة في الآداب الغربيّة بين تشكّل الرواية والقصّة. ولئن عادت الجذور الأولى لكلّ منهما إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر فإنّ تشكل الرواية وتأثيرها الأقوى في جمهور قرّاء الأدب سبقا تبلور النمط القصصيّ وشيوعه. ويشير شكلوفسكي (V. Chkloviski) إلى المفهوم الأدبيّ السائد في الغرب إلى حدّ ظهور أعمال إدْغارْ بُوا (Edgar Poe)، فقد كان مقياس الطرافة يكمن في طول العمل، وعلى هذا الأساس فضّل عامّة القرّاء الرواية على القصة[2].

إنّ الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر كشفت عن اتّجاه النثر الأمريكي إلى القصّة في حين كان الأدب الانكليزي يجني ثمار الرواية. ومن حقّ الباحث أن يتساءل في هذا المجال: لِمَ توجّه الأدب الأمريكيّ بالخصوص إلى القصّة وأسهم في ترسيخ بنائها الفنّي في حين ظلّ الأدب الانكليزي والأدب الروسيّ وعامّة الآداب الغربيّة في اتّصال أمتن بالرواية؟

فنحتاج عند البحث في هذا الموضوع إلى أن نربط تلك الآداب بالمجتمعات التي ولّدتها، وإذا الرجوع إلى الأجناس الأدبيّة تتجه حتميّة تنقلنا من العامّ إلى الخاصّ وتتجاوز الماهيّة الأدبيّة إلى حضور نصّي يستقل عن التركيب المجتمعيّ بنسيجه المتفرّد وَيُشَدّ إليه بخيوط لاَ تُدْرَكُ في ظاهر البناء، وهي تكشف في الأخير عن أدقّ خصائص ذلك التركيب.

والأقرب إلى الاعتقاد أن الرواية اكتمل بناؤها في مجتمعات

(١) كشف محمّد صالح الجابري عن بوادر نشأة الأدب السرديّ المعاصر في تونس ضمن كتابه «القصّة التونسيّة: نشأتها وروّادها» مؤسّسات بن عبد الله، وتعود النشأة بالخصوص إلى مطلع هذا القرن.

(٢) «Théorie de la littérature» – Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par TZventan Todorov – Collection «Tel quel» – Seuil – 1965 (P: 264)

بورجوازيّة عريقة تحافظ على تقاليدها وتتشبّث باستقرارها، أمّا ازدهار القصّة في الولايات المتحدة الأمريكيّة في غضون الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر فقد حتّمه مجتمع سريع التغيّرات ينشد الاستقرار ولا يحقّقه، ويتشبّث بالحاضر والمستقبل فراراً من ماض مقطوع الجذور. وتسهم الدوريّات بكثرتها وتنوّعها في ترسيخ هذا الجنس الجديد. أمّا المحاولات السرديّة الأولى في الأدب التونسيّ خلال الربع الأوّل من هذا القرن فقد كانت نصوصاً جنينيّة يختلط فيها القصصيّ بالروائيّ والتقرير بالإيحاء والوصف الحسّي بالخيال والروائيّ بالمسرحيّ فتتمازج الأنماط وتفقد خطوط الفصل الفنيّة والتاريخيّة بينها ويُردُّ ذلك إلى انفتاح المجتمع التونسيّ على ثقافة غازية تهبّ رياحها في زمن واحد فيهتزّ كيانه وتعمق شروخه ليلتقي القديم بالجديد ويسقط الحاضر والماضي في مَدٍّ تاريخيّ يسمح بالتزاوج بين الحديث والرواية[٣] وبين الحكاية والقصّة[٤] ويُكْسِب الخرافة ملامح قصصيّة مستحدثة ويفتح النصّ المسرحي على فنون مختلفة[٥] وعندما يسعى الباحث إلى تفكيك عديد النصوص السرديّة التونسيّة يتعسّر وضع حدود فاصلة بين روافدها المختلفة لتعدّد المفاهيم الّتي لم تستقرّ في تعريفات مضبوطة. ولئن فصلت الكتابة الأدبية في تونس ـ وظيفياً ـ في كثير من الأعمال الأدبيّة بين القصّة والرواية فإنّ المحاولات النقديّة تردّدت بين التحديد والارتجال في ضبط المصطلح والمفهوم. ويعدّ كتاب «الرواية والقصّة في تونس» للدكتور محمّد فريد غازي[٦] إضافة هامّة في النقد الأدبيّ التونسيّ تتضمّن خطوطاً عريضة لبحوث مستقبليّة، فاكتشف الباحث مكانه محمود المسعدي وعليّ الدوعاجي في الخلق الأدبي التونسيّ، إلاّ أنّه لم يحدّد معرفياً خطّ الفصل بين الجنسين وإن كان حريصاً في عمله الإجرائي على التمييز بين الأعمال القصصيّة رجوعاً إلى ما قبل ١٩٣٨ كقصص محمّد قبادو وزين العابدين السنوسي والتيجاني بن سالم ومحمّد عبد الخالق الّتي يرى فيها بدايات حاسمة في درب الإبداع القصصيّ وغيرها من الأعمال الروائيّة، ولم يَهْتَمَّ بمفاهيم الأدب السرديّ ومصطلحاته قَدْرَ انشغاله بالتجميع والعرض ضمن تسلسل تاريخيّ الغاية منه التمهيد والاستعداد لبحوث شموليّة لا تفصل بين المفهوم والإجراء وتجمع بين قراءة النصوص والبحث في الاتّجاهات الفنيّة والفكريّة الحضاريّة.

ويبدو الدكتور فريد غازي حَذِراً في استخدام مُصْطَلَحَيْ القصّة والرواية، حازماً في اتّباع منهاج تاريخيّ، لا يخلط بين قديم الأنماط وحديثها ويتطلّع إلى نقد أدبيّ لا يكرّر ماضياً ولا يُسْقِطُ نظريّاتٍ جاهزةً على النصوص، وهو بهذا الكتاب يؤسّس مدرسة نقديّة تونسيّة لم تقطع أشواطاً كبرى في تَشَكُّلِهَا بعد وفاته لانصراف عدد من أبناء الجيل الّذي كان ينتمي إليه ومن تأثّروا بهم فيما بعد إلى التجريب الشكلاني والتردّد بين مدارس النقد الغربيّة والمزاوجة اللاّ ـ تاريخيّة بين المفاهيم النقديّة التراثيّة والمعاصرة.

ويجمع الفقيد صالح القرمادي[٧] تحت عنوان القصّة مختلف الأعمال القصصيّة والروائيّة، فإذا «القصة» دالّ تتعدّد مدلولاته ولا يتبدّى في مصطلح ينطق بمفهوم واحد. «القصّة القصيرة (من ٣ إلى ١٠ صفحات عادة) والقصّة القصيرة المطوّلة (إلى ١٥٠ صفحة)»[٨] ويجزم الباحث بأنّه «لم تظهر عندنا إلى اليوم رواية واحدة طويلة وقيّمة أي من نوع ما يدعى: رومان Roman تلفت النظر وتثير مشاكل إنسانيّة أعماقيّة»[٩]. والقصّة أيضاً في استعمال محمّد صالح الجابري[١٠] دالّ يجمع بين القصّة والرواية، فيلتقي عليّ الدوعاجي بمحمّد العريبي ومحمود المسعدي ضمن ما أسماه «بالجيل الأوّل». ويُرَخِّصُ إدراج «السدّ» للمسعدي ضمن خمسة أعمال روائيّة درسها عبد القادر بلحاج نصر[١١]. وفي كتاب «القصّة التونسيّة القصيرة من خلال مجلّة الفكر» لمحمّد الهادي العامري[١٢] يستخدم الباحث «الأقصوصة» في المقدّمة و«الفنّ القصصيّ القصير» ويُرْجِع ظهور القصّة في تونس إلى

---

(٣) يمكن الإشارة إلى «حدّث أبو هريرة قال» لمحمود المسعديّ ـ الدّار التونسيّة للنشر ـ ١٩٧٣.

(٤) اتّجه عزّ الدين المدني إلى ذلك الجمع في «خرافات» ـ الدّار التونسيّة للنشر ١٩٦٨ و«من حكايات هذا الزمان» ـ دار الجنوب للنشر ١٩٨٢.

(٥) ورد في مداخلة الدكتور محمود طرشونة التي قدّمها في ندوة «النص»: البنية والمعنى «المنعقدة يومي 15 و16 أفريل بكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان: «يثير كتاب «السدّ» كثيراً من التساؤلات حول طبيعة بنائه، فتتردّد بين أشكال المسرحية الذهنيّة المنتشرة اليوم في كثير من الآداب العالميّة، والفنّ التراجيدي كما عرفه الإغريق قديماً وأحياه الفرنسيّون في القرن السابع عشر وضبطوا قواعده وجعلوا منه أدباً كلاسيكياً لا يمكن التصرّف في حدوده. كما نتساءل اعتماداً على كثير من الإشارات السرديّة في الكتاب عن علاقته بالأدب القصصيّ في التراث العربي وعن الغاية الّتي من أجلها وظّف الفنّ لتبليغ رسالة فكريّة واجتماعيّة».

(٦) Le roman et la nouvelle en Tunisie» – M. Farid Ghazi M. T. E 1970 – Tunis.

(٧) «القصة في تونس منذ الاستقلال» ـ الفقيد صالح القرمادي ـ حوليّات الجامعة التونسيّة ـ عدد ٢ ـ ١٩٦٥.

(٨) المرجع السابق.

(٩) المرجع السابق.

(١٠) «دراسات في الأدب التونسيّ» ـ محمّد صالح الجابري ـ الدّار العربيّة للكتاب ـ ١٩٧٨.

(١١) «Quelques aspects du roman Tunisien» – Abdelkader Belhaj Nacer – M.T.E. 1981.

(١٢) «القصّة التونسيّة القصيرة من خلال مجلّة الفكر» ـ محمّد الهادي العامري دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع ـ ١٩٨٠.

ميلاد مجتمع جديد بعد الاستقلال تولّدت معه «مفاهيم مغايرة لمفاهيم الجيل الأوّل» ويعرّف القصّة بخصائص فنيّة تتميّز بها عن الحكاية. فالقصّة هي: «المجرى الّذي تسير فيه الشخصيّات والحوادث حتى تبلغ القصّة النهاية وتكون مرتبطة عادة برباط السببيّة...»[١٣] أمّا الحكاية فهي «مجموعة حوادث أو حادثة حقيقيّة أو خياليّة مرتّبة ترتيباً زمنيّاً خاضعاً للمنطق لا يلتزم فيه الحاكي قواعد الفنّ الدقيقة...»[١٤] فإذا الحبكة في الحكاية والقصة نوعان «حبكة مفكّكة وحبكة متماسكة». ولئن سعى الدّارس إلى تعريف القصّة بمقارنتها بالحكاية فإنّ تعريفه لم يكن وظيفيّاً يبحث في بنية النصّ القصصيّ بل إنّه وليد التجريد، فَتَبْدُو الشخصيّات و«الحوادث والسببيّة» و«تماسك الحبكة» أو «تفكّكها» أحكاماً معمّمة لا تُميِّز فِعْلاً بين النصّ الحكائيّ والنصّ القصصيّ.

ولم يُهْمل أحمد ممّو[١٥] قضيّة الحدّ الفاصل المفهوميّ والاصطلاحيّ بين الرواية والقصّة. «إنّ الرواية تتميّز بوجود الشخصيات التي ترتبط مع بعضها في نِطَاقِ فَضَاءٍ مّا وزمن مّا من خلال الأحداث الّتي تنعكس فيها مواقفها علاقات تخرج بهذه الشخصيّات من مواقفها الأولى إلى مواقف موالية تُسَمّى: تطوير الحدث».

وهل تخلو القصّة من المكان والزمان وتطوّر الحدث؟ أليس هذا التعريف مُعَمَّماً لا يفي بحاجتنا المتأكّدة إلى فهم أدبنا السرديّ من الداخل والتنظير له دون نفي خصائصه الفنيّة والحضاريّة؟

وقد تُطْرَحُ قضيّةُ تعدّدِ المفاهيم وتداخلها بحدّة عند ضبط المسرد العامّ الروائيّ أو القصصيّ، فإذا مسرد أحمد ممّو الروائي[١٦] ينطلق من ١٩٠٥ تاريخ كتابة «السهرة الأخيرة في غرناطة» لحسن حسني عبد الوهّاب و ١٩٠٦ زمن تأليف «الهيفاء وسراج الليل» لصالح السويسي القيرواني في حين ينطلق جان فونتان في مسرده الروائيّ[١٧] من ١٩٥٦ سنة صدور «ومن الضحايا» لمحمّد العروسي المطوّي. وتفاجئنا عند المقارنة عناوين لا توجد في المَسْرَدَيْن معاً، فيختلف الباحثان في المراجع النظريّة بالخصوص. والواضح في مَسْرَدَيْ جان فونتان القصصيّ والروائيّ[١٨] أنّه يتّبع نهجاً محدّداً في الترتيب ولا يخلط بين روايات وقصص مطوّلة «كالإنسان الصفر» و«العدوان» لعزّ الدين المدني[١٩].

إنّ مصطلح «القصّة» في بعض الدراسات النقديّة التونسيّة يُضيع توحّده المفهوميّ وينفتح على مختلف أنماط السرد وَيَبْدُو مجالاً فسيحاً ينقسم إلى فروع تنحبس في ظَاهِرَتَيْ الطول أو القصر. وينعكس هذا المفهوم الكمّي في أعمال قصصيّة عديدة تتكدّس فيها الأحداث ويفيض الحوار على جلّ الأقسام وتستبدّ دقائق الأشياء بكثافة الإيحاء ثم تكون النصوص في أغلب الأحيان روايات مختصرة أو بدايات نصوص روائيّة مُجْهَضَة. وخلافاً لذلك لا تُعرّف القصّة والرواية بحسب الطول أو القصر ولا تكفي المراجع النظريّة الغربيّة لتوضيح الخاصيّات الفنيّة لِكُلٍّ من الجِنْسَيْن بل إنّ للذات الحضاريّة وملامح الانتماء القوميّ والإقليميّ والتأثيرات التاريخيّة والمجتمعيّة فَضْلاً مرجعيًّا لا يمكن التغافل عنه. ويسقط التعريف عند الرجوع إلى الأصول المعجميّة في تعدّد المصطلحات والمفاهيم إذ يصعب الإلمام بمجمل التفريعات، ويستقلّ مصطلح «رواية» في الأدب التونسيّ العربيّ عامّة عن Roman وكذلك القصّة عن Nouvelle بعديد الخاصّيات، وَإنْ دلّ اللفظان على جِنْسَيْن أدبيّين تَجَاوَزَا الحدود الإقليميّة إلى الفضاء العالميّ منذ مطلع هذا القرن. فيتضمّن التوحّد الاصطلاحي العالميّ تعدّداً مفهوميّاً لا يُفسّر إلّا بتنوّع المجتمعات والثقافات. وتختلف الرواية العربيّة في تونس عن الرواية الأمريكيّة اللاتينيّة وغيرها من الروايات في سائر الآداب الإنسانيّة بملامح فنيّة وهواجس فكرية وحضارية مميّزة.

وحينما نعود إلى مدلولات «روى» و«قص» و«الرواية» و«القصّة» في الاستعمال اللغويّ القديم يتّضح لنا التطوّر الكبير الذي شهدته هذه الدوال على امتداد قرون[٢٠] فينحصر مفهوم «الرواية» و«القصة» قديماً في نقل الحديث أو الخبر مشافهة. وإذا كان الالتجاء إلى توظيف لفظ «الرواية» يُرادُ بِهِ تَرْجَمَةُ Roman ـ هذا الجنس الأدبيّ المُحْدَث ـ فإنّ للرواية التونسيّة والعربيّة عامّة خاصيّات تراثيّة وثقافيّة مجتمعيّة لا

(١٣) المرجع السابق ـ ص: ١١٨.

(١٤) المرجع السابق ـ ص: ١١٨.

(١٥) «مشاكل الرواية التونسيّة» ـ أحمد ممّو ـ مجلّة «قصص» ـ عدد ٥٢ أفريل ١٩٨١.

(١٦) «فهرس الرواية التونسيّة» ـ أحمد ممّو ـ مجلّة «قصص» عدد: ٧٠ ـ أكتوبر ١٩٨٥.

(١٧) «الروايّة التونسيّة الخمسون: الرحيل إلى الزمن الدامي» ـ جان فونتان مجلّة «الحياة الثقافية» عدد ٢١ (ماي ـ جوان ١٩٨٢).

(١٨) Aspects de la littérature tunisienne (1975 - 1983) - RASM - 1985.

(١٩) الإنسان الصفر ـ عزّ الدين المدني. مجلّة «الفكر» (الجزء ١ ـ ديسمبر ١٩٦٨ الجزء٢: ـ نوفمبر ١٩٦٩ ـ الجزء٣: جوان ١٩٧١).
ـ العدوان ـ العمل الثقافي (من مارس إلى جوان ١٩٦٩).

(٢٠) تتشابه المدلولات في «لسان العرب» «لابن منظور «فروى الحديث والشعر يرويه رواية وتروّا...» و«يقال: في رأسه قصّة يعني الجملة من الكلام». و«القصّة الخبر»... (المجلّد الرابع عشر ـ و ـ ي «والمجلد السابع» (ص ـ ض ـ ط ـ ظ «من لسان العرب» ـ دار صادر بيروت).

وجـود لها في الـروايات الأجنبيـة، ولنـا في تـراثنـا السرديّ مـا يقارب التركيب الـروائيّ الأوّل في العرب إذ يشبـه أدب السيرة في التراث الفصيح والحكايات الشعبيّـة مفهوم النمط الـروائيّ الغربيّ في القرْنَيْن السابع والثامن عشر(٢١). فَتُعْتَبَرُ الرواية خلال هذين القرنين عملاً أدبياً يرتبط بالمغامرات العاطفيّة التي تكتب نثـراً وبـأسلوب فنّي يُمتـع القـارىء ويعلّمـ ـه. ويقـترن النمط الروائيّ أيضاً بالتاريـخ، فهو بمثـابة التـدوين للمغامـرات التي تعترض سبيل الإنسان في حياتـه، إلاّ أنّ الزمن الـروائيّ الّذي يقارب التاريخ لا يكفي بمفرده لتحديد ماهيّة الجنس. ذلك أنّ سرد الأحداث في تعاقبها الزمني وارتباطها بالأشياء في تشكّلهـا المكاني ليس خاصيّة الرواية بل هو ظاهـرة تشمل جميـع الأنماط السرديّـة. إنّ المجال الـزمني في الروايـة فسيح ويستلزم ذلـك فضاءً مكانياً حافلاً بتعدّد المواقع والأشيـاء. وبديهيّ أن تكـون للشخصيّـة أبعـاد يصعب ضبط حـدودهـا ويـزخـر البنـاء بـالمدلـولات الفكريّـة لاتّساع شبكتـه السرديّة. ولـذلك جـاز القول: إنّ الرواية هي سليلة الحكاية الشعبيّة المطوّلة والسـيرة القديمة، وهي عالم جديد يتجذّر في بطولة الفرد ثم ينهد مـركزه في مجتمـع التغيّرات السريعـة وَيُدَمِّـر المكان الفيـزيائيّ ـ منبـع الرتابة والسطحيّة ـ ويقوم على أنقاضه مكان انفـراديّ يتقاطـع فيـه زمنان، يـتراءى الأوّل خطّيـاً يـوهم بـالتـواصـل في اتّجـاه مستقبل محتمل، وينـزل الثاني من الأعـلى إلى الأسفل ليكشف عن الحضـور الذاتيّ ويُعيـد صياغـة الوجـود بالكلم. ويختلف مفهوم القصّة في لغتنا القديمة عن المفهوم المعاصر، فهي سليلة الحكاية المختصرة أو الـطُرْفَة استقـرّت بعد تـطوّرات كبرى في تركيب نصّي له ملامحه الخاصّة فأصبح كيـاناً أدبيـاً يقارب بـين الرواية والحدث ويأخذ من الشعر الإيحاء ويجمع أيضـاً في صيغة التقاطع بين فضاءَيْن يتبدّى الأوّل نظامـاً سرديًّا يتـوزّع في مكان له أشياؤه وزمان ذي وحدات متعاقبة أو متداخلة والثاني عمقيّ ينبع من الذات الواصفة الشاعرة، وهي تربط الزمن الفيزيائيّ بزمن وجوديّ يظهر أحياناً شعوراً إنسانيًّا أو شحنة تتـمازج فيها مشـاعر متعـدّدة أو يغوص فيـتراءى في غمـرة التكثيف حـزنـاً ممتعاً، قَلَقاً يُحدث في الوجـود المكثّف القابـع في أعماق الـذات شروخـاً عديدة، وإذا النصّ القصصيّ عند ذلك ممارسة للموت بسلاح الكلمة.

وَإنْ كان البطل في الرواية التقليديّة نظاماً لغوياً يفصـح عن الفرد الّذي تفتّت مركزه في «الرواية الجـديدة» الغـربيّة عنـدما تحوّل النصّ الروائيّ إلى نصّ يـروي ذاته بتـوجيه من الكـاتب فإنّ البطل في القصّة التقليديّة هو نظام لغويّ لا يريد له مبدعه أن يتمّ تشكّله لأنّه وليد لحظة طارئة ولا تنكشف جميع خبـاياه. أمّا البطل في القصّة التجريبيّة الباحثـة فإنّـه قلق الذات ينسف الـرتيب ويدفـع الإنسان إلى أن يبحث في خفـايـاه عن حـريّـة أصيلة تفتـح لـه في الـوجـود أنفـاقـاً لا تنتهي. لقـد أدرك شكلوفسكي(٢٢) أنّ الحجم بمفـرده لا يبرّر التمييـز بـين القصّـة والـرواية ولكنّـه التركيب الـذاتي لكلّ جنس يمنـع أيّ تداخـل بينهـما، ويعود الجنسـان إلى جـذعـين مختلفـين إذ تمتـدّ جـذور الرواية في عرض الأحداث التاريخيّة ووصف الرحلات في حين تعود جذور القصّة إلى الحكاية وما يقاربها في التركيب وينعكس ذلـك في الـطول أو القصر. والقصّـة في تعـريف شكلوفسكي أيضاً هي شحنة قويّة تتـولّد فجـأة ثمّ تنقضي في زمن محدود في حين تمثّل الرواية فضاءً شاسعاً يسمح بالحركـة البطيئـة، وهي نـظام سرديّ يسير في الأخـير نحو تبـاطؤ الحدث ثمّ التـوقّف، وإذا بلغت قـوّة التـوالـد الحـدثيّ أقصـاهـا اقـترب السرد من النهاية. ويتباعد النمطان بالخاتمة فهي مفاجأة في القصّـة وأبعد مـا يكـون عن المفـاجـأة في تـركيب النصّ الـروائيّ لأن كـثرة الأحداث تسمح باحتمالات وقوع محدّدة. وإذا كـانت الروايـة أقرب في تركيبها إلى الشكل الهرميّ يتولّـد مسارهـا الحدثيّ ثم يشتـدّ ويبلغ أعلى درجـات الشـدّة ثم يـتراجـع إلى أن تتـوقّف الحركة فإنّ مسار القصّة الحدثيّ يشبّـه بصعود هضبـة من اتّجاه واحـد، وتنقضي القصّـة ببلوغ الأعـلى فتفـاجىء القـارىء بـانـطلاقتهـا المبـاغتـة وتـوقّف حـركتهـا. والقـاصّ ـ في نـظر إدغار بو(٢٣) ـ لا يصف الأحـداث بل يُبـدعها من عـدم. أمّا الروائيّ فإنّه يتشبّث بالحادثة ويستقي منها الحدث.

ولم يكن تنـوّع المحاولات الهـادفـة إلى تعـريف الجنسَـيْن في النقـد الغربي إلاّ نتيجـة تنقّل المفـاهيم من مجتمع إلى آخر(٢٤) ومن ثقـافة إلى ثقـافة مُغـايِرة. ولئن تعدّدت الرؤى الإبـداعيّـة التونسيّة في مَجَالَيْ القصّة والرواية فإنّ أعمالاً كثيرة حرص فيهـا أصحابها على التمييز بين الجنسين دون التقيّد المطلق بـالمفاهيم الإبداعيّة الغـربيّة. ويمكن التـوقّف في هذا المجـال عند روايـة «ن» لهشام القروي(٢٥) وقصّة «البرنس الـذي نسجته لي جـدّتي بعد موتها» لسمير العيّادي(٢٦) لتوضيح نقاط الفصـل المفهوميّة

(٢١) «L'univers du roman» – R. Bourneuf – R. Quellet – Presses Universitaires de France 1ére Edition – 1972.

(٢٢) «Théorie de la littérature» (P: 206).

(٢٣) المرجع السابق ـ ص: 207.

(٢٤) «La nouvelle française» René Godenne – Presses Universitaires de france «Collection Sup» – 1974.
– «Roman des origines et origines du roman» – Marthe Robert – Gallimard 1972.
– Le Robert (Dictionnaire de la langue Française) Limoz – 6 (P: 823) et Raiso – Sub – 8 (P 449 – 450).

(٢٥) «ن» ـ هشام القروي ـ ديمتبر ١٩٨٣ ـ

(٢٦) «البرنس الّذي نسجته لي جدّتي بعد موتها» ـ من المجموعة القصصيّة «كـذلك يقتلون الأمـل» ـ سمـير العيّـادي ـ الـدّار التـونسيـة للنشر ـ ١٩٨٥

بـين الجنسين والكشف عن عنـاصر التفرّد المُعَـبِّرة عن الحضور التونسيّ والعربيّ بتوجّه إنسانيّ عالميّ.

إنّ «ن» محاولة روائيّة تجريبيّة لا تُقرأ مرّة واحدة ولا يمكن أن تفهم أيضاً فَهْماً واحـداً، ولذلـك تسهم القراءة ـ تلك النقـطة المفتوحة بـاستمرار عـلى المستقبل ـ في تـأسيس بنائهـا المُشْرَع. كيف نبحث في تجـاويف الحلم والذاكـرة عن حضور الـواقع؟ ويظهر «وليـد الأرض» مبعث الروايـة ومركـزها ويتكثّف لغـزه ليشمل نسيج الأحداث ويملأ المكان والزمان الروائيّين؟ من هو «وليد الأرض»؟ هل مات أم انتحر؟ ويفـاجئنا منـذ البدء خَـبَرُ إعـدام وليـد فجـراً. ويتّسم السرد الـروائيّ في البـاب الأول بالتقطّع تبريراً لمرض ذاكرة الراوي بالنسيان. ويتجاوز الراوي حـدود مركـزه المألـوف في الروايـة التقليدية إلى التواصـل مع البـطل ونسف الحدود القـائمة بينهـما. لقد تـرك «وليد» عنـده مجمـوعـة أوراق تكشف عن خـبر آخـر مفـاده أنّـه لم يتـزوّج. ويسعى الراوي إلى نسيان البطل إلاّ أنّه لا يقـدر على التخلّص من الذكرى ويكتنف السَّرْدَ شكٌّ مـزعجٌ: هـل «وليد الأرض» وَهْمٌ، فكرة تولّـدت في وعي الراوي أم منـاضل عـاش وحقّق لـذاته معنى في الـوجود ثم اعْتُقِل وطـواه ظـلام الأقبيـة؟ وفي الفصل الثاني ينزلق السرد في أرضيّة جديدة فإذا مركـز الروايـة يتحوّل من «وليد» إلى مدينة «ن»، وينتقل الخطاب الروائيّ من غـرابة الأحـداث إلى مقاطـع من التأمّـل الفلسفيّ يعالـج بهـا المؤلّف موضوع السببيّة ومفهوم الموت والحياة. وينفتح الخطاب عـلى المضمون الحضـاريّ للسببيّة، فيفضي التـأمّـل في مـاهيّـة الـوجود إلى مـدينة «ن» وسنّـوت ـ مقلوب تونس ـ تلك المـرأة الأسطورية الجـمال. و «ن» قد تكـون قرطـاج أو مدينـة أخرى دمّرها الغـزاة آلاف المرّات ثم أُعيـد بناؤهـا، وهي الآن تضمّ مئات الأجناس البشرية، ويضيع الراوي في تفرّعـات الشجرة انـطلاقاً من «سنّـوت» إلى آخـر الأحفـاد وهـو «سيـدي حمـزة السنوتي». ولا تسير الرواية في اتجـاه فكّ رمـوزها الأولى فيهـتزّ بناؤها كما تضطرب الخليّة المريضة. وتزداد الرموز كثـافة حينـما يفكّر «وليد» وهو على الشاطىء في «سنّوت» المرأة التي تضاجع رجـلاً في كل ليلة لتقتله فجراً وتشرب من دمه، ثم تـطوّقه في حانة يد امرأة لبوءة وتجذبه إلى دهليز مظلم وَيُعَرَّى من الثيـاب وهناك يلتقي بالشيـخ الصالـح «حمزة السنّـوتي» وجدّتـه الملكة «سنّوت». ويجتاز «وليد» بوابّة الجامعة فيلتقي بريم ويُبْصر في جمـال عينيها «سنّـوت» وفي فصل «نيكـروبوليس» يـدور حوار بينهما ويتردّد اسمها بين «مـريم» و «ريم» ويصحبها إلى المقـبرة حيث يهـتزّ الجسدان في عنـاق حميم ثمّ تُقْتَلُ ويسـير وحيـداً في ظلمة الشوارع يغالب الريح ووميض البرق، وتكتشف زوجـة الراوي الخبر. من قتـل ريم؟ فتعود الـرواية إلى حيرتها وتحتـدّ قضاياها: لماذا يريد «وليد» تطليق زوجته؟ وحينما يشتدّ الإلغاز يقترب «وليد الأرض» في إشكاليّة التمـظهر من «وليـد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا، ولكن الوجهين المُعَتَّمَيْن يتّفقان في حقل من الاختلاف لأن الواقع مشترك في العالم غير أن القضيّتـين تنبعان من واقعينْ فرعِيَّيْن لكلّ منهما خَصَائِصُهُ.

كَيْف تـرك «وليد» أوراقـه عند الـراوي؟ هل المقـبرة والفتاة والحانة وقائع حقيقيّـة؟ فتتعدّد الأسئلة وتبلغ الحـيرة أقصاهـا. وفي فصل «بداية أخرى محتملة لنصّ روائيّ غير متوقّـع» يتعب الكاتب ويفتح المسار السرديّ لذاته نفقاً آخر. فالكـاتب يحلم لأنّه اعتقد أنّ زوجته هي ريم وهو غير متزوّج ويرتدّ النصّ إلى ذاته ليلتهم جزءاً منه. فماذا تعني «ن»؟ ومن هو «وليد»؟ ويحيد السرد عن مدار «وليد الأرض» فإذا حادثة الجمود تحتـلّ مركـز الصدارة ويتوقّف الموت لتغلق المستشفيات أبوابها وتُعْلَن حـالة الـطوارىء ويهاجم المـدينة «جيش أسـود»، وطـاويط عـمالقة ومدرّعات فتضـطرب «الخليّة ـ البنـاء» في هذه المـرة ثمّ تتآكـل لأنّ الواقع الّذي اكتنفه الحلم الـروائيّ أشرفت تناقضـاته عـلى ميلاد جديد. ففي «حديث الجثّـة» يلتقي الراوي بجثّـة «وليد الأرض» في المقبرة وتحاول الجثّة قتله.

وفي «الربع الأخير من القرن الأخير قبل البـداية الأخـرى» يستيقظ الروائيّ صباحاً. كان وحيداً وقد سـافرت زوجتـه إلى مكان لا يعلمه أحد ويتلقّى رسالـة تعلمه بـأنّ الموت ينتصر في الأخير. وتبلغ الحيرة حدَّ التوتّر بطرح السؤال: لماذا تهرب ريم مع شيخ اسمه «وليد الأرض»؟ وتنتقـل حركـة السرد إلى مدار الـروائيّ كي يستقرّ نبض الحـركة «في نهاية النهايـات وخـاتمة الخـواتم»، وكأنّ المؤلف حـريص في آخر النصّ الـروائي عـلى تخفيف التـوتّر بتـوضيح بعض الآفـاق فلم يكن «وليد» آلهـاً أو شيطاناً ولكنّه إنسان و «ريم» أحبّت الكاتب الّذي بقي في آخر النص يفكّـر في إنهاء روايـة «وليـد الأرض» ولكنّ الـروايـة لا تنتهي وإنْ أفضت ـ في الظاهر ـ إلى بعض الحلول. إنّ روايـة «ن» نصّـان في بناء واحـد: رواية تتفتـح في الداخـل وتُرْوِى، وروايـة هي بمثابـة الإطار الجامع تـرصد حـركـة النصّ الأول وتـروي مالا يُـرْوَى في مألـوف النصـوص الـروائيّـة. والمؤلّف شخصان هما هشام القروي و «راجـع سليمان» والـراوي اثنان هما راوٍ اختاره القروي لينقل إلينا تفاصيل الروايـة وراوٍ اقتحم دائرة الأحداث وكأنّ له تأثيراً واضحاً فيها. . أمّـا القراءة فهي قراءات. . . وبهذه الوسائل الفنيّة المتنوّعة استـطاع الكاتب أن يضيف من عنده وعن طريق عفـويّة الخلق وسـائل تعبيـريّة لا تقطع مع التراث والواقع وتعانق الحلم الـذاتيّ. . فينفجر خطّ التعاقب إلى خطوط طول وعرض وتـتولّد شبكـة سرديّة تتعـدّد أزمنتها وأطرها المكانيّة دون أن تفقد توحّدها الزمـاني والمكانيّ. ولقد تغيّرت وظائف الكاتب والـراوي والقارىء نتيجـة تصوّر يذوّب الحدود بين الواقع والحلم. إنّ الروايـة شبيهة بـالدائـرة

تنطلق من الخاتمة، وليس الماضي في واقع النصّ إلاّ تجميعاً لقوى كامنة في اتّجاه مستقبل ملغز. إنّ اختفاء «وليد الأرض» إمكان لنصّ روائيّ آخر وليس موتاً يقطع صلة الرواية بمستقبلها. وتظلّ «ن» رواية البحث عن هويّة حضاريّة مفقودة تهدف إلى تأسيس عالم جديد يعبّر عنه بزمان ومكان يفتضّان مجهولاً في توليد الحدث ويُحيلان على الواقع الاجتماعي والحضاري والذاتيّ. وتتكثّف أحداثها في بعض المواطن إلى حَدّ التراصّ إذْ يُبالغ المؤلف أحياناً في الاختصار والترميز إلى أن تسكُنَ النَصَّ توتّراتٌ تُقَرِّبُهُ في بعض المواطن من الإيماء القصصيّ والإيحاء الشعريّ، ويمكن للسرد أن يتخلّى عن بعض وحداته الناتئة دون أن يُلْحِق ذلك خللاً في التركيب العامّ. إنّ «ن» رواية تونسيّة باحثة لا يذهب صاحبها إلى محاكاة الرواية الغربيّة أو تراث السرد العربيّ، فلا يتقيّد الحدث بالواقعة ولا تُرَتَّب الأحداث في خطٍّ تَعَاقُبٍ ولا تنفصل الرواية عن راويها ومؤلّفها ولا تتباعد الشقّة بين النصّ وقارئه. لقد اتّبع هشام القروي سبيل العفويّة ليدمّر الثابت ويفتح الكتابة الروائيّة على مشروع تأسيسيّ يتأثّر بحقول الإبداع الأدبيّ والفنيّ الأخرى وبتعدّد المجالات المعرفيّة في بنية المجتمع الثقافيّة ولا ينمو خارج مدارها. ولم يختر المؤلف شأن عدد من روائيّي الثمانينات أيسر السبل في الكتابة بمواصلة النهج السابق بل تمرّد على الموروث والوافد من الشمال دون التخلّي عن الروح الإبداعيّة في كلّ من المرجعين.

وفي «البرنس الّذي نسجته لي جدّتي بعد موتها» لسمير العيّادي تبرز القصّة التونسيّة ببعض عناصرها المتفرّدة، «جدتي ماتت» حدث واحد هو بمثابة الوتد يشدّ النصّ القصصيّ إليه وما يَرد من تفاصيل لا يخرج عن حيّز هذا الحدث الّذي ينقل حادثة باللّغة لعلّها تمّت بالفعل على أرضيّة الواقع.

ولئن بدا الحدث عاديًا في مفهوم الحياة اليوميّة فإنّ القاصّ ترقّى به عن مراجعه المألوفة إلى أن أصبح تجربة ذاتيّة ينطق بشعور الإنسان بالفقدان حينما يصطدم بالموت والنسيان. كانت الجدّة قبل وفاتها وجهاً خافتاً في الذاكرة المباشرة ثم تكثّف وجوده بعد الوفاة لأنّه الحضور العميق يمتدّ إلى جذور الطفولة ويخفّف من حدّة العزلة ويشدّ الإنسان إلى الزمن في حركة جارفة. وكأنّ القاصّ يفصل بين الموت والهلاك، فلم يكن هلاك الجدّة موتاً له ولها بل إنّ الحزن الّذي سَكَنَهُ فتّح وعيه بالوجود فأبصر العالم يضيق في حيّز الفاجعة الفرديّة. وبديهيّ أن يكون موت الجدّة موتاً فردياً، غير أن الذات الأخرى وإن لم تهلك فهي مدركة لموت الغير، بل إنّ وعيها الحادّ بالموت وإغراقها في الحزن وتفاقم شعورها بالافتقاد حوّلتها من كائن يتلقّى الحياة ويتفاعل معها بسطحيّة إلى موجود يحزن ويزرع الحياة قلقاً نفسياً يسمو بالذات إلى درجة الموت الفاعل. فتغمر الراوي في الأوّل تفاصيل حياة باهتة كمعمل النسيج الّذي يمتلكه والسيّارة وظروف العاصمة. ولكنّ الجدّة الكامنة في أعماق النفس تستيقظ فجأة عند موتها فيستعيد الراوي عند زيارة المنزل جميع تفاصيل الحياة القديمة في أحضان الجَدّة. إنّ الجدة قبل موتها غياب في ذات الراوي وهي الحضور بعد وفاتها عندما تبرز الأشياء الدقيقة في غمرة الافتقاد وبين جدران البيت الزاخر بالذكريات كوبر الإبل الذي تنام عليه والمصباح و«العفش المبعثر» و«حجارة الجدران المهترئة» والأواني و«حصيرات من السعف المُجَفَّف» و«جرّة مهشّمة» و«أخشاب المنسج» و«العنز وباب الحوش».

وبهذه الأشياء يستعيد الراوي ذكريات الأحضان القديمة، والبرنس الّذي تسلّمه من الجارة ـ وقد نسجته الجدّة قبل أن تلفظ الأنفاس ـ هو آخر الأشياء وأعمقها تأثيراً في النفس لأنّه يشدّ الحاضر إلى الماضي ويفتتح مستقبل حضورها في الغياب. وقد حرص الكاتب على أن تظهر الجدّة في مسار الأحداث شبيهة بالطيف قلّما تتكلّم وتضمحلّ باختفائها الكامل جنّة الأمومة، فتسقط الأنوثة الصادقة في نسيان مرعب. لقد جرفت المدينة والزوجة والشغل الراوي وحالت دونه والجدّة فكان الجاحد إذا تناسى أمومتها وهي التي سهرت على تربيته بعد فقدان الوالدين. «جدّتي كانت تعيش وحيدة، وكنت وحيدها»[٢٧].

إنّ قصّة سمير العيّادي نصّ الفاجعة والنسيان والحبّ والغربة تكثّفت في حيّز حدث واحد ولم تنصرف إلى غيره وخضعت لأجواء قاتمة إذ انتهى المسار القصصيّ بالبرنس يُتَدَثَّر به والحمّى والبكاء. ولم يلتجىء المؤلّف إلى كثافة الأحداث وتعدّد الشخصيات ورسم الدقائق وأجزائها واستطاع أن يربط الذات بمحيطها الإقليميّ ليفتحها على الفضاء الإنسانيّ غير أنّ وصف الحال المباشر وسَجْن القصّة في حدود الذاكرة الفرديّة وتقييد المكان والزمان القَصَصِيَّيْن بدائرة الواقع الظاهر جعلت النصّ يتردّد بين الوصف التقريريّ والسعي إلى خلق فضاء قصصيّ جديد.

إنّ الأدب القصصيّ التونسيّ حافل بالإضافات وعناصر التفرّد الإبداعية لانصراف العديد من الكتّاب إلى هذا الجنس الأدبيّ لسهولة نشره في بلد تتراكم مخطوطاته في شتّى حقول الإبداع الأدبيّ والكتابة عامّة. ولعلّ هذا من أهمّ الأسباب لتي جعلت القصّة التونسيّة تحتلّ مكانة مرموقة في الأدب العربيّ وتقطع أشواطاً في ترسيخ هويّتها الفنيّة والحضاريّة.

إنّ رواية هشام القروي وقصّة سمير العيّادي ترفضان معاً الاتّباع وإن اختلفتا في عديد الملامح الفنيّة فيما يتّصل ببنية

---

(٢٧) المصدر السابق ـ ص: ٩٠ ـ

السرد وتركيب الشخصيّة وحجم المشاغل والهموم المطروحة. وقد تضيق المسافة الوظيفيّة الفاصلة بين القصة والرواية في تونس وتتّسع بسبب ميل جلّ المبدعين التونسيّين إلى تجاوز الثوابت الفنيّة وانفتاحهم على التراث السرديّ من فصيح مكتوب وشعبيّ شفويّ واطلاعهم الشامل على الثقافة الإنسانية. لقد ولّد الحدثُ الواحد روايةً في «ن» تقطع من نظام التعاقب السرديّ وتبحث بعفوية خلّاقة عن قيم فنيّة جديدة تستنطق الذات الإنسانيّة والواقع الاجتماعي والحضاريّ والذاكرة الجماعيّة كما ولّد الحدث الواحد قصّة في «البرنس الّذي نسجته لي جدّتي بعد موتها». إلاّ أنّ الحدث في العمل الثاني لم يعدم ذاته بأحداث أخرى فظلّ موت الجدّة في ذات الراوي شرخاً يشدّ إليه جميع التفاصيل.. وتبدو الكتابة التونسيّة في مَجَالَيْ القصة والرواية متفرّدة من خلال الأثرين ببعض الصفات، فتشتمل «ن» على كثافة الإيحاء الشعري في عديد المواطن وتختفي بذلك دقائق الأشياء والتفاصيل، ولا تهمل قصّة سمير العيّادي الأشياء وبعض التفاصيل فيخترق النصّ فضاء النصّ الآخر وتخفت حدود الفصل بين الجِنْسَيْن، ويستقرّ التجريب في الكتابة الأدبيّة التونسيّة مسلكاً أراد به أصحابه المغامرة فكان التوق في القصة والرواية على حدّ سواء إلى خلق نصّ أدبيّ يستفيد من مختلف الأجناس الأدبيّة والفنون وينبذ الانغلاق في حدود قنوات تعبيريّة موروثة أو مستوردة. ولعلّ هذا الاختيار التجريبي والتطلع إلى أدب النص المفتوح ورفض التقيّد بالمدارس الغربيّة والأجناس المتعارفة هي التي تحول دون التوصّل إلى تعريف نهائي لمفهومي الرواية والقصّة في الأدب التونسيّ.

وتتعسّر بل تستحيل صياغة تعريف شامل للرواية التونسية أو القصّة بعد استقراء أغلب التجارب الإبْدَاعيّة، ذلك أنّ رفض الروائيّ والقاصّ في تونس لِكُلِّ ما هو مُسْبَق فنياً يُفَسَّر لا محالة بالنزوع إلى مقاربة الواقع واستنطاق الذاكرة الجماعيّة والاستفادة من الشفويّ الموروث في آن. فيلتقي محمود المسعدي والبشير خريّف وعزّ الدين المدني وعبد القادر بن الشيخ ومصطفى الفارسي وهشام القروي ومحمود التونسي وسمير العيّادي ورضوان الكوني وأبو بكر العيّادي وحسن نصر وغيرهم في درب واحد لتأسيس رواية وقصّة تونسيّتين ترفضان اتّباع الغير وتتقاربان ضمن أدب سرديّ له عناصره المتميّزة في الأدب العربيّ خلال السبعينات والثمانينات من هذا القرن.

القيروان ـ تونس

المتنزه

علي الطائي

وقتٌ،
كبياضِ الشاشةِ في دُورِ العَرضْ
تتغلغلُ فيه وجوهٌ وخُطا وثيابْ

جَمْعٌ يتنزَّه

لَفَتاتٌ لا تُمسِكُ ما تَرغبْ
ومواعيدُ بلا ساعاتْ
وعطورٌ تشغلُنا كظنونْ
وهناك متاعبُ خجلىٰ
لا ترجو حتى مَنْ لا يتعذَّرُ أنْ يتنصَّتْ

فوضىٰ ملساءُ تغادرُنا
وتُضيِّعُ دفءَ التحديقْ

لا يُشبِهُ ما أُشهِدُهُ حالةَ مَنْ يتخلى عما يَملِكْ
لا يُشبِهُ حَيرةَ مَنْ تدعوهُ امرأةٌ لا يعرِفُها
لا يُشبِهُ ما يُغْدِقُهُ حُسْنٌ،
بعد ظهيرةِ صيفٍ في مكتبِ رِحْلاتٍ جويهْ -
رَغَباتٌ لا يُعلنُها الزُّوارُ ولا المتنزِّه
تتحاورُ في إيحاءٍ مسموعْ
بلَّلَ قُمصاناً وهواءً مُشتَركاً
رَغَباتٌ لا تُفصِحُ عن صمتٍ وحدَهْ
هل هي ألّا نلقىٰ أحَداً
يأخذُ منا ما حَطَّمَنا حتى نلقاه
هل هي عزلةُ مَنْ يستغني عن حُراسْ؟ -

مطلوبٌ منا أنْ يفضُلَ وقتُ
لإدامةِ ما يبقىٰ منا -
هل هذا إقناعٌ
أمْ أسفٌ لا يبدو أنَّ الآهاتِ تُعينُ عليه؟ -
قِشرتُنا الحجريهْ
لا أدري كيف تصادِمُها المرآةُ ولا تتحطَّمْ
تَعَبُ قِشرتُنا
تعبٌ عنه جميعاً نبحثُ في صبحِ اليومِ التالي
شكوىٰ بدواليبَ ورقَّاصاتْ
لا نختارُ سوى صمتٍ يشمُلُنا أحياناً
نَجهدُ أنْ نتذكَّرَ فيه الضائعَ منا -

أيظنُّ بنا ينأىٰ
حُبٌّ لا يُفْضي
ومُشاعٌ ليس لنا
ساعةَ نغدو مِلْكاً
لجمالٍ لا يَصحبُ مَملوكيهْ؟ -

ما يدفعُنا أنْ نتراثىٰ
حُبٌّ مُتَّكِلٌ،
فهو أغانٍ ليس لنا فيها آه
تحمِلُ عنا ما نرغَبُ أنْ يَشْغَلَنا -
كسريرِ الأعزبِ ذاك المتهاوي كلَّ مساءْ
يبقىٰ أمرٌ يدفعُنا أنْ نهجُرَ عَجْزاً طالْ.



قصة قصيرة

اللوحة

منار فتح الباب

كنت في طفولتي أصمم تصميماً عنيداً أحمق على أن أظل أحملق في صفوف الكادحين وهم واقفون في بؤس طابوراً على إحدى الجمعيات[1]. ويبدو أنني وقفت كثيراً مع أمي، فقد تجمّد العرق على وجهي فصرت أشبهها في وجنتيها المنكسرتين في اسمرار وهدوء..

في «الكوربة»[2].. برز طابور البشر خارجاً من الجمعية الكبيرة.. كان يسير ويترنح.. ثم يدخل في شرنقته.. ويعاود الخروج والسير.. تحفّه مناديل الخادمات البيضاء.. أرجلهن الخشبية - الملساء.. أغطية رؤوسهن الملونة كذيول الديوك - وملامحهن الباهتة.. كانت الحدود استدارات من أسفل خصورهن كجدران القلاع القديمة.. وقطع الرقعة الخشبية الطفولية غير المكتملة.

سقطت واحدة.. انهارت الأخريات.. ظل الطابور قضيباً حديدياً يرفع أجسادهن كمقطعات الأخشاب المنسحقة تحت عجلات القطار.. صارت الأعناق شفاهها ممطوطة.. والوجنات كرات حمراء تُنزع في كواليس المخازن الخلفية الخشبية.. اختفت الشوارب.. تعالت الرؤوس.. برزت الوجوه خلف كل رأس تشيح عن جدران المبنى القميء المهيب وهي تتآكل؛ وتضيق كقمع المعدة.

انتفضة لوحة أحشاء الطابور في هيئة أياد معروقة متهدلة.. وقفتُ بحجم الأيادي، وفي الساعات اليدوية التي ترتفع بالصياح من حين لآخر، صممتُ أن أظل أركز في وجوههم.. أتوه.. أحملق.. أختار واحداً.. أياً كان لونه.. سنه.. مظهره.. كي أحفر ملامحه في ذاكرتي حتى أكبر.. كان يسعدني كثيراً أنه لا يعلم أني قد اخترته، فإذا نظر إليّ.. اهتززت سعادة بشرائط ضفيرتي الحمراء لأني قد انتقيته، فأطلق جناحيه ليهرب مني، لكني سجنته بنظراتي.. هو يحسب أني ارتجف تعباً من وقوف الطابور.. مثله.. فيبتسم ثم أقبض عليه مرة أخرى وهو في غفلة واقعاً تحت أسر ابتسامته وعينيه المستديرتين دون حواجب وبلاهة الانتظار.. سوف أتذكره في أي مكان أصادفه فيه... سأتعرف على تعاريج كفه البيضاء المستديرة.. وأصابعه الرفيعة كالخطوط، وساعته المتوقفة وجسده المنبعج من كثرة الانتظار.. نعم.. في أي مكان.. فكثيراً ما نتنقل أنا وأمي بين الجمعيات.. وقد يتذكرني إذا ظلّت تلك الأقواس في الطرقات أقواساً متعبة.. وتلالاً مطوية وحفراً صغيرة نتوه فيها محاولين اختراقها.. لكننا كنا نمر دائماً من تحتها.. فيهتز الريش الصناعي لفساتين الفراء خلف الواجهات الزجاجية..

هبطت. . لم أفك رابطة عنقي. . اخترت وجهاً بائساً. . أشيب الشعر. . يحمل ظل أسرة تسكن هذه الشوارع ذات الأسفلت اللامع. . أم عجوز وثلاثة أولاد وفتاة. . بل ثلاث فتيات وطفل شقي أشقر الشعر ضعيف الساقين يختطف كفّ والده عند عودته كل يوم.

التفت إليّ. . كان مدير الجمعية قد بدأ يسلم أكياس الدجاج المثلجة الصغيرة. . وجدتني أختفي خلف أحد الأعمدة. . صاح الطابور. . هدأ ثم صدأ. . التحمت أجساد البشر. . تهاوت قشوراً وغباراً. . انتشر زغب أبيض.

حين خرجت كان فم الرجل قد اصفرّ لونه. . تجمّد. . برز للأمام في اعوجاج سفلي. . وتحول هو إلى لوح رقيق. . ركضتُ ألهث وراء أمي. . انفضّ الزحام ككل يوم. . بدت المنازل المجاورة أقفاصا قصيرة ضيقة. . وعليّ أن ألحق بها قبل أن أختفي عن بصرها في الشقوق المتسربة من خلال شبكة المشتريات التي ناءت تحت يديها بثقلها وهي تحملها المسافات الطويلة. .

مرت الحافلة. . بدت كالرفّ. . لم نصل إليها. . كانت الوحيدة. . لم ألتفت.

كان شعار مدرستي للراهبات يتلألأ بينما تلاحقنا ضحكات الخادمات الماجنة وهن يحكين كيف أغرين الموظفين قبل أن يتزاحمن ويضربن الأخريات.

«سيدتي أجمل من سيدتك. . أكرم منها. . ترسل لأهلي في القرية كل شهر. . أليست إذن أولى منها؟»

مرت فجأة سيارة مدرستي كالعلبة. . مسرعة تكاد تلقي بالصغيرات. . كانت قد عجّت بالصياح والضحكات والضفائر الصفراء. . لمحت الرؤوس وقد ضاقت كثيراً من الأعلى واتسعت عند الفكوك واتخذت لونا برتقالياً. . زدت من خطواتي وأنا أشيح بعيني عن اللافتة البيضاء لاسم المدرسة بالانجليزية خشية أن تراني. . كانت تخيفني. . بؤرة غائرة في لون السيارة المخضوضر كالطحالب الشرسة. .

نسيني الوجه المختار. . لم يتكرر مرة أخرى. . التأم في خطوط العرق الذي سال من يد أمي. . حزنت. . عاودت اللعبة والطيران. .

تعدد وجهي في لوحة جنازة الزعيم. . في السادسة والنصف من عمري. . بضفائر سداسية التشكيل وبطن صغيرة تبرز نحو الأمام في دهشة. . والساعة تدق معلنة اقتراب العشية. . البيانو صامت في منزل الآنسة ماري. . منزلق الأقدام. . صارم القشرة. . بدا أكثر سواداً. . بيانو الأجنبيات دائماً أنيق هادىء قصير الأصابع خجول. . ماري معلمة أمي ونجلاء قبل أن يجهض حلم أمي في أن تستكمل دراستها بالكونسرفاتوار. . . يا له من اسم طويل. . . أجنبي معقد. . نجلاء كانت أول المهاجرين منا نحو مصر الجديدة بعيداً. . في غروب الشمس كانت تسير. . قيل لي نحو مدرستها (سانت ماري) في شبرا. . ربما لحقت بنا إلى منزل الآنسة ماري الرقيقة الطويلة. .

خيل لي أن ثمة زوجاً عجوزاً أو أمًّا في المنزل. . لكن كنا نحن. . أشباحنا. . وماري العجوز. . لا أحد. . البيانو. . والباب الزجاجي الكئيب الذي يلوح الناس من خلاله كالأطياف ليتدافعوا عنوة إلى الشقة. . أشحت بوجهي عن أنف ماري المستطيل كقبعة غابت في الضباب. . كان سر الفاجعة. . وحضورنا المفاجىء لا أدري كيف. . خيّم صمت. . ترحيب مريب. . توجهنا للشرفة مباشرة. . لصخب المخيف الذي التأم في صيحة واحدة. . تصاعدت من أمواج خشبية غريبة. . الأفواه حريق. . أهم موتى استيقظوا في فرحة البكاء. . متى جاءوا. . وكيف جاءوا قبل وصولي؟

أمسكت بأعلى جبهتي من الطرفين وحبست دموعاً لم أفهمها. . «الوداع يا جمال يا حبيب الملايين». . بدت لي الأجساد تحتضن بعضها. . ولكن ما هذا الصندوق البعيد. . مهد وليد يكاد يرتفع للسماء. . جمال هو ابنهم. . وهو غير موجود بينهم. . لهذا يبكون. . أهو لحن جميل من الألحان الشعبية. . كيف حفظته ملايين الرؤوس المتخبطة في الأسفل. . لم يأتوا لمدرستي بالأمس كي يطلبوا منا حفظه. . لم تشر إلى «السير»[3] بذلك. شهدت لي بالذاكرة

القوية.. لكنها لا تعلم أني لا أجيد الغناء.. إذ أتسلل بين الصفوف في ذلك القبو الرواق المزين بالورود والصلبان. يشبه المعبد.. تضم الفتيات الأكف الصغيرة الرفيعة. ترتل.. أفتح فمي وأغلقه..

أمي تحرجني، وأنا ما زلت بزي المدرسة. وحقيبتي ملقاة بعيداً.. لم أستطع قلبها.. الشرفة منزلي. لمَ الوداع.. بغناء لا أدريه.. وهي تشد على يدي أيضاً.. تُرى لمَ جئت إلى هنا.. لسوف تصعد الرؤوس الباكية وحدها نحوى تتسلق الشرفة.. وأغرق في دموعهم دون أن أراقب سير الصندوق المغلف بالعلم.. يترنح كقارب وسط الأمواج.. تشبثت بحديد الشرفة في ذهول.. إنها طوابير أخرى.. ليست كطوابير كل يوم.. نمل كبير عاجز عن الطيران..

سقطت دمعة.. كقطرة مطر في ذلك الجو الجاف.. نظرت فوقي.. لم أجد أحداً.. كانت عيناي مرآتين لوجوه تتشابه.. تتشابه بالنحيب.. لم أتحرك.. ظلت قدمي مفلطحة سمينة تعوق تبدل طعم الدموع.. كانت ذات طعم طيني عسلي كلون هذا البحر السائل أسفلنا.

انضمت الجموع في هيئة أهرامات صغيرة.. لم تعزف ماري.. اختفت خلف منديلها المتهدل.. وتلون الكون بلون الدماء الوردية الأولى التي تهبط في جوف الدموع حين تجف.

يطاردون بعضهم بعضاً لُهاثاً وراء الصندوق.. اتجاهاتهم متضاربة مجهولة مخيفة.. يهربون.. اجتمعوا فجأة.. تضج الشوارع بالحصار.. تسقط كفي من كف أمي.. أختفي في ظلام حناجرهم.. خيل إليّ أن أمي تتأملني لكن عباءة الموت السوداء كانت تتسرب من بين الأبواق النحاسية فوق الجماهير حين يختفي الصندوق والنجمتان.. يضيق جفناي.. تضيق الطرق وجبهات الرمال.. عقارب الساعات تنقلب. عيناه اللامعتان أبي.. وجهه ينخفض بالشجن.. تُحَنّط ابتسامة جمال وكفه الكبير وهو يلوح لي.. هذا الحديد.. هذا الحديد.. سجدتُ.. لوّحتُ للصندوق.. لعله يأتي إليَّ.. كيف استلقي جسد بداخله.. ترى ما الملامح.. هل يشعر بنا؟.. لعله يستطيع أن يرى من بالشرفات.. لكنه ابتعد.. في نعش طائر بارز هو شرفتنا.. سور الشرفة يتساقط.. الوجه يتساقط.. لوحت للأفواه المفتوحة بالصراخ.. ضاعت ملامح الوجوه والاسمرار أمواج متقلصة من عويل النساء واهتزازات الرؤوس.. كفى.. تكاثرت الخطوط في كفي وتفرعت.. صارت أسلاكاً. غناؤهم خيام قبلية.. أعناقهم تنحلّ.. أكتافهم.. كلٌ يموج وحده.. من هذا.. من هم.. هذا هو هم.. سأكبر يوماً.. ثم يختفي كل شيء.. قبل أن تتعالى العمارات كثيراً وتتكاثر اللافتات.. ظلوا يسيرون بأيادي بعضهم بعضاً.. تتعارك الأيادي فوق بعض.. ينحنحون.. ينحنون.. شاحبين كالموتى.. اختفت أرجلهم.. صاروا رؤوساً.. غيبوبة.. صاروا بحراً.. سحابة صفراء منسية.. موجة.. وجهاً واحداً كبيراً أنفه شرفتنا.. صرخاته بذور التصدع في وجه أمي.. فمه الأخرس كنت أنا.. عيناه كل لون يتلون في أيام مصر في الداخل. في الخارج المخيف.. أول مرة.. مصر.. أبي.. هو أنت.. في كل مغرب بعد أن تعود من عملك المرهق وأسمع حفيف كفيك وهما تلامسان ضفائري.. كنت بين هذه الجموع دون أن تراني.. ولم أرك.. لهذا أحببتك. ثمة حصار ما.. والمرآة الكبيرة بين عيني كانت تتصدع.

استدارت طبلية المنزل الوحيدة كالرغيف.. يسير فيها النمل جنازات بين شقوقها.. يحملون ضحايانا.. الفراغات فاكهة ماتت بعد التهامها.. أرجل الطبلية باكية قصيرة كطفل رضيع لا يقوى على احتمال أكثر من ذراعين.. لا أدري إن كانت جدتي أمّ أبي شهدت صناعتها قبل أن ترحل عنا غاضبة مع حفيدها الابن.. حاولت كثيراً أن استكشف إن كنت أشبهها كما يقولون لكني فشلت.. فقط ظللت سعيدة أنها لم ترني ألاعب النمل كي تسألني ماذا أفعل.. جدتي.. أمّ أمي.. عرفتها صورة.. شابة شقراء الشعر خضراء العينين.. جميلة.. دافئة الوجه. عادت أختي اليوم مترنحة من حمى أصابتها لديها في حلوان.. يقولون زوجها الشركسي أنانيّ لا أدري.. يسير

يسبح . . لا يستقبلنا لديه . . كيف بقيت أختي هناك . . ثم أصابتها حمى تدليل جدتها وناموس الملاريا . . لا أدري أين اختفى أخي فوق دراجته قبل أن يرمي ملابسه مبعثرة . . ها هي أختي تعود في تاكسي عملاق وسط أمي وأبي . . نجلاء مريضة . . وقفت أرقب المشهد خارج البيت . . هل هو منزلنا هذا الذي تأتي إليه مغلفة قادمة من بعيد . . الكرات البيضاء البارزة من السور المنخفض السماوي همست لي بذلك . . رائحتها عرق ودرجات .

عادت نجلاء . . ومعها كتب الثانوية العامة . . هذا إذن هو الصيف المنذر بخطر ما . . فمها أزرق اللون . . تضخم وجهها . . كان حزيناً . . ربما لأنها عادت فجأة . . لم أتحسس جبهتها . . ركضتُ بأرجل عارية . . انهمر رذاذ غاضب من فم أبي لم أفهم معناه . .

ـ أختك عندها حمّى . .

كانت أنفاسه تتهدج . . في وقت الغداء كنا . . حيث تتسع الطبلية بحجم المنزل ثم تنكمش حين تمتلىء بكتب تحضير الدكتوراه .

ظللت صامتة وقت الغداء . . كنت قد تركت ألعابي ، ووقفت في المطبخ الغامق اللون . . بلاطه داكن . . صار الجو مكفهراً . . على الرغم من أن «ركس»[٤] ظل مبتسماً فاتحاً فمه لتَلَقّي جلود الدجاج، جالساً في مواجهة القط الليلي صديق أختي . . كلٌ يمد ذراعيه نحو الآخر في تماثل وتحفّز .

قفز «زغلول»[٥] من بين ذراعي نجلاء الساخنتين نحو الشباك . . ظلت هادئة . . لا تكلمني . . الجميع هادئون . . ما دمت بعيداً أحصي تكرر وجوه أصدقائي القليلين . . وتجدد الوجوه الكبيرة التي ترتاد القصر المجاور، فيستقبلها (أنور) بعد اعتذاره عن اللعب معنا ككل يوم . . ويبتعد الحراس في ابتسامات بلهاء يحرسون السيارات السوداء التي قد تحمل أعلاماً صغيرة في بعض الأحيان . .

ثمة حصار ما . . تهمة ما . . حين انتزعنا قشرة الشظف المتثاقل وهاجر أبي طبليته . . أمسكني ورحلنا . . ودَّعنا الدخان في المطار وستة أشباح جاءوا من بين عشرات المعارف . .

لا أدري ماذا ارتديت يومها في مطار الجزائر، لكني جلست . . حقيبة تضاف إلى حقائبنا الصغيرة . . أخفي عينين . دقيقتين لم يمض وقت طويل على تكونهما . . جلس أبي في صمت حزين يتأمل . . اقتحمت أمي غياهب العاصمة الجميلة للبحث عن عمل . . يسعدني عندئذ أنها طويلة القامة . . ولكن . . فقدتُ صوتي وضاعت حروف الوداع في جنازة الزعيم . . أحرقنا مراكبنا .

القاهرة

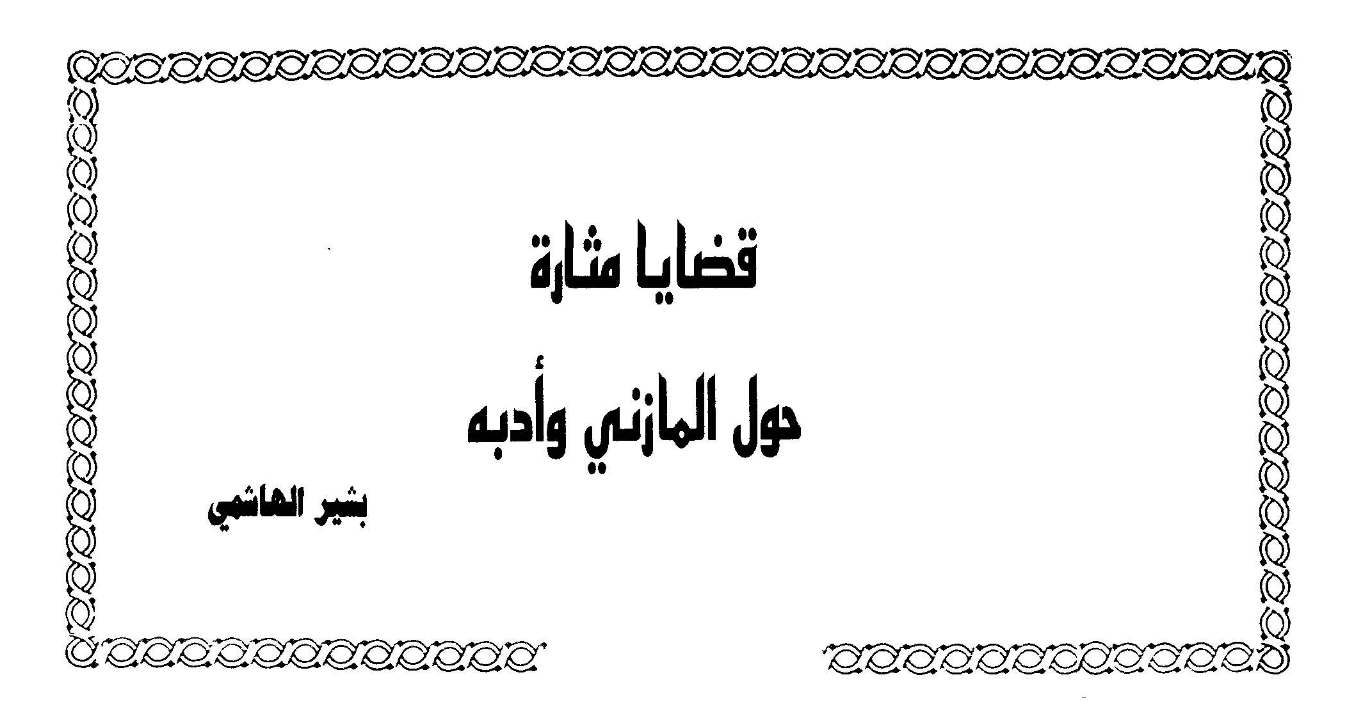
---

(١) الجمعيات : المقصود بها الجمعيات التعاونية المخصصة لبيع المواد الغذائية المدعومة أسعارها من الدولة .

(٢) الكوربة : حيّ سكنيّ في مصر الجديدة إحدى ضواحي القاهرة .

(٣) السير : La sœur الأخت والمقصودالمدرِّسة الراهبة .

(٤) (٥) ركس : اسم كلب في الدار، و«زغلول» اسم قط .



قضايا مثارة
حول المازني وأدبه

بشير الهاشمي

نقف عند الكاتب والأديب العربي ابراهيم عبد القادر المازني، إزاء اشكالية حقيقية من إشكاليات الدراسة والنقد الأدبي المعاصر، تتكشّف عن مظهر من مظاهر المحدودية والقصور، في سياق العديد من الكتابات والمتابعات الدراسية التي كتبت حوله أو تناولت جوانب من انتاجاته وآثاره الأدبية والفكرية.

فمن الملاحظ بحق أن المازني لم ينل حظّه الوافر والموسّع من البحث والاستقصاء الدراسي، سواء فيما يتصل بسيرة حياته على مختلف مراحلها، أو بتقييم أدبه وانتاجه الفكري، ورصد موقعه واستشراف دوره الريادي في مسار الحركة الأدبية الحديثة في وطننا العربي.

ولكي نتفهم ذلك تماماً، فيكفي أن نلقي بنظرة خاطفة على عمل ببليوغرافي صادر حوله، لنستوضح أن عدد الكتب التي ألفت وكتبت عنه، لا تتجاوز السبعة، ولعل الكتاب السابع قد بقي مخطوطاً حتى فترة قريبة[1][1]. وإذا ما استثنينا مجموعة من الكتابات المتفرقة والموزعة بين ثنايا الكتاب السابع قد بقي مخطوطاً حتى فترة قريبة[1]. وإذا المقالات المبثوثة داخل أضابير الصحف والمجلات، وهذه الكتابات الأخيرة في الأكثر، تأتي صياغاتها على منحى استعراضي مسطح ومبتسر، وتتصل بمناسبة ما، مثل ذكرى وفاته أو تنساق وراء تلميح عابر حول ظاهرة أو دلالة أدبية لها صلة بالمازني، مثل السخرية والفكاهة والطرافة أو المواقف الصحفية المحرجة، وغيرها من هذا القبيل، والتي لا تحسب بالضرورة في سياق العمل الدراسي الجاد والبحث الاستقصائي الموضوعي في موازينه ومقاييساته المتعارف عليها.

ولا أقصد بهذا المعنى، انه لا توجد دراسات وأبحاث جادة ورصينة تناولت المازني أو جوانب من أدبه وشخصيته، وإنما هي قليلة ومحدودة جداً، ولا تعطي الرجل حقه في التوسع الدراسي المسهب والتمعن العميق والبعيد المدى في تحليل إنتاجه

ومما يلفت النظر من ناحية أخرى، أن معظم مؤلفاته وآثاره لم يجر إعادة طباعتها مرة أخرى مثل ما نرى ذلك عند مؤلفين عرب آخرين كطه حسين والعقاد، ولم تبادر أية جهة أو هيئة إلى جمع شتات انتاجه الموزّع والغزير، المنشور في مختلف الصحف والمجلات، وعلى أهمية هذا الانتاج وضرورة إعادة ترتيبه وتبويبه ونشره ـ وثائقياً على الأقل ـ للاستفادة به.. ولا أدري لمن أتوجه بمثل هذا التساؤل؟

وأعود إلى تلك الكتابات النقدية التي كتبت حوله فأقول:

لعل الرجل كان مظلوماً ووقع عليه الإجحاف في بعض من المواقف النقدية المتسمة بالتعسّف واستصدار الأحكام الإجرائية النهائية والحاسمة، والتي تأتي أشبه بالأحكام القضائية، وليس التقييم الدراسي والنقدي القابل عادة للمراجعة وإعادة النظر وتقليب الرأي والفكر.

وكان مظلوماً أيضاً من بعض أصدقائه ومعاصريه من الأدباء والكتّاب والصحفيين، والحقيقة أن الكثير من الجوانب البالغة الأهمية والحساسية في حياته، لم تعالج بعد ولم تستوضح أبعادها وزواياها الخفية والدقيقة، وباستثناء كتاب واحد اعتبره من الناحية الوثائقية على الأكثر من أهم ما كتب من المازني ولما يتضمنه من أفكار دراسية سباقة حول المازني وعلى سياق تجميعي واستعراضي عام وهو كتاب (أدب المازني)[٢] وبالرغم من أنه يلامس الكثير من الجوانب لمساً خفيفاً وعابراً فقد أحسنت الدكتورة ـ نعمات أحمد فؤاد ـ في كتابته، وإننا لا نكاد نجد كتاباً آخر جامعاً لهذه الجوانب ومتصدياً لها بالدراسة والمتابعة الشمولية، حتى كتاب الدكتور محمد مندور الصغير حول ـ إبراهيم المازني ـ جاء مقتضباً ومختصراً ومحدوداً، ولا يشبع نهم الدارس لأدب هذا الكاتب الكبير[٣].

وإذا كانت الخلافات والخصومات الحادة والعنيفة بين الأديبين إبراهيم المازني وعبدالرحمن شكري قد برزت في مجمل معالمها، وتوضحت دوافعها ومسبباتها التي نشرت على الناس وبدت جلية أمامهم ومنها ما أوضحه المازني بنفسه وبروحه الإنسانية الشفافة، فإن العلاقة بين المازني من ناحية والأديب عباس العقاد من ناحية أخرى ظلت غير واضحة، وباستثناء ما نعرفه من أنه كانت تربطهما مع بداية دخولهما إلى حلبة الكتابة والنشر، صداقة حميمة وتعاون مشترك، ثم حصل بينهما ما أوجب الاختلاف والتباعد، فإننا بشكل أساسي لا نعرف مدى المؤثر الذي أحدثه ذلك التصدّع بينهما، في نفسية المازني، ولا حجم الدور الذي لعبه العقاد في حياة المازني بداية ونهاية، وأيضاً المنعكس الايجابي والسلبي لهذا المؤثر، ولم تحاول أي دراسة معالجة هذه الجوانب.

ولا أريد هنا أن أحمل العقاد مسؤولية نهاية المازني، وما اتسم به في آخر حياته من مواقف فكرية سلبية تجاه الحياة الأدبية، وفي معترك الصراع الفكري الذي كان المازني أحد فرسانه الكبار، ولكن الذي أقصده أن العقاد بمقاييس قيمته ومكانته الأدبية والفكرية، يمثل بالضرورة وضعاً مؤثراً على المازني بشكل مباشر، وله دوره وبصماته الفاعلة والمنعكسة على حياته وعلى متجهات مساره الفكري وما اتخذه من مواقف.

ومن الغريب أن ينتبه إلى مثل هذا الجانب المؤثر من العقاد على المازني، وأن يحاول توضيح بعض دلالاته، كاتب صحفي غير معروف على الساحة الأدبية والصحفية، فيعطي لمثل هذه المسألة تدوينات عابرة سوف يجري الإشارة إليها في سياق هذه المتابعة الدراسية.

وإذا كان المازني مظلوماً في بعض المواقف النقدية وفي محدودية المعالجات الدراسية، التي كتبت عن أدبه، فالحقيقة الأخرى أن المازني قد ظلم نفسه أيضاً وأساء إليها وأضر أحياناً بسمعته ومكانته الأدبية، تلك هي قضية السرقات الأدبية المحسوبة عليه، والتي تظل ملتصقة به بالرغم من المكانة الأدبية العالية والمتميزة التي يحتلها في أدبنا المعاصر، وبالرغم من المبررات المتصلة بها، فمن الصعب على الدارس أن يتجاهل ذلك المؤثر السلبي الذي أحدثه المازني وجنى به على نفسه، وعلى الآخرين، وهي قضية أخرى لم تعالج بعد هي الأخرى.

وقد يكون من المفيد بداية، الحديث عن ظلم الآخرين له، وجناياتهم عليه في مواقف وأحكام نقدية محسوبة عليهم، قبل أن ننتقل بالحديث عن ظلم نفسه لنفسه.

بتاريخ ١٩٥٤/٢/٧ م ظهرت مقالة نقدية مطولة في صحيفة (المصري) في الصفحة الأدبية الأخيرة بعنوان (الهارب من الحياة) وهي بقلم الدكتور عبد العظيم أنيس، والذي عرفنا فيما بعد أنه عالم رياضيات وقد اقتحم ميدان الكتابة الأدبية والنقدية واشترك مع زميل له في القيام والإسهام بمسح نقدي عريض لإنتاج عدد من كبار الأدباء والكتّاب العرب، وتحت شعار الدعوة والتبشير بمنظور جديد في النقد، وأقدما سنة ١٩٥٥ م على جمع انتاجهمان معاً

وإصداره في كتاب واحد مشترك بعنوان (في الثقافة المصرية) وكان من ضمن المواد المنشورة فيه مقال ـ الهارب من الحياة ـ المشار إليه سابقاً، وهو ما يعنينا هنا لاتصاله المباشر بكاتبنا المازني وأدبه.

ومن المفترض أن هذه المقالة، وبحسب التخصيص الظاهر والمسجل على غلاف الكتاب وفي صفحته الأولى، تفيد بأنها دراسة في ـ أدب المازني ـ بصفة شمولية وعامة غير أن صاحب المقالة يسارع إلى وضعنا أمام حكم ثابت ومسبق يقول فيه.. (.. إن المازني نسيج فريد من الكتاب المصريين المشهورين، لأن معظم الآخرين كطه حسين والحكيم، قد تطور أدبهم مع الزمن، وتميزوا في مراحل زمنية مختلفة، بمميزات متباينة غير متسقة، فلا يسهل أن نفهم أدبهم، إلا في ضوء فهم متطور لمراحل حياتهم، أما المازني فقد كان مخلصاً طول حياته لفلسفة واحدة يتكامل فيها كل إنتاجه الأدبي من شعر ومقالة وقصة، هذه الفلسفة هي الهرب من الحياة، ونحن نستطيع أن نلقي الكثير من الضوء على هذا الكلام بأمثلة مختلفة من شعر المازني ونثره. ولكني لا أعرف مثلاً أوضح ولا أسطع من قصته المشهورة ـ إبراهيم الكاتب)(٤).

وأول ما يتبادر إلينا هو الإخلال الموضوعي بتلك الإشارة المبدئية المثبتة في أول الكتاب، والتي تفيد ـ كما أوضحت ـ إننا أمام دراسة عامة لأدب المازني فنكتشف أن الدراسة تقتصر وتدور حول رواية ـ إبراهيم الكاتب ـ للمازني، وأن الناقد قد جعل منطلق الدراسة هذه حول الرواية إلى حكم شمولي وتقييم نقدي كامل لأدب المازني ووضع القارىء مسبقاً تحت طائلة قرار نهائي حتى قبل أن يبادر إلى إيراد أية حيثيات دراسية ونقدية محللة ومعللة وشارحة لوجهة نظره، بل إن اندفاعه وحماسه ـ كما نلاحظ ـ لرأيه قد حدا به إلى وضع العنوان كدلالة لذلك الرأي، وسعى بعد ذلك إلى صياغة المقالة في سياق الأحكام النقدية ـ ليس الجاهزة فحسب ـ وإنما مما يوضع تحت معيار الرأي الذي لا يختلف عليه اثنان، وبالتالي يتوجب على القارىء، أن يقتنع ـ هكذا ـ وبحسب رأي الناقد أن فلسفة المازني هي الهروب من الحياة!

وكان في إمكان الناقد ـ بشيء من التجاوز ـ أن يكون أقرب إلى التقييم الموضوعي والدراسي، لو اقتصر حكمه المسبق هذا، على تلك الرواية التي أشار إليها ولم يعطه صفة التعميم المطلق والحاسم على كل آثار المازني، وليقفل عليه داخل تلك الخانة تحت تسمية النقد المنهجي.

ولعل من الطريف هنا أن نشير أولاً إلى ما كان بين المازني والفلسفة من نفور وجفاء، وقد أشار إليه هو نفسه في الكثير من كتاباته وأشار إليه أيضاً بعض الكتّاب الآخرين(٥) فأية سخرية أن تلصق به مثل هذه الفلسفة، وثانياً لأن مثل هذا الحكم المسبق والمطلق يأتي أشبه بإلصاق التهمة تخميناً وترجيحاً، بدون أسانيد ثابتة ومبينة بالأدلة والقرائن.

ولعل الدلالة الموضوعية الأقرب إلى الصحة والموضوعية تشير إلى أن أدب المازني في أوسع تفاصيله وأخص خصائصه هو بمثابة النقيض من فلسفة الهروب من الحياة، بل هو يقتحمها أحياناً، وفي أحيان أخرى يداورها ويتحايل عليها، بأسلوبه الخاص ونظرته الزئبقية، أسلوب السخرية والاستخفاف بالحياة وعدم الاكتراث بها، والتلاعب عليها بالتناغم اللفظي المندرج بأحاسيس بالغة العمق والشفافية وتصورات فنية إبداعية، تأتي أحياناً على هيئة مقالة قصصية، وأحياناً قصة قائمة بذاتها وبخطيات الكتابة القصصية المتعارف عليها في وقت المازني، وفي مواقع أخرى تأتي أشبه بالسرد الذاتي لواقعة معينة.

ولا يمكن لمثل هذه المعاني في جملتها وفي مطلق أبعادها ومحور مدارها الحقيقي والأصيل، أن تمثل هروباً من الحياة، بمقدار ما تعني اتخاذ موقف منها وفارق كبير بين من يهرب، ومن يكون له موقف، مهما كان هذا الموقف وبما تكوّن له من جوانب سلبية ذاتية، ولكنه موقف غير هروبي، وإنما هو موقف يقولبه المازني بخصوصيته الفنية وبأدواته الابتكارية التي يحركها في حالات كثيرة بمزاجية فنية مفرطة، ذلك أن المازني كاتب فنان بالدرجة الأولى، يتميز بنظرة دقيقة الحساسية وبمؤثرات ذاتية يدور حولها، ويستلهم منها ويترصدها ويصنع منها قوالبه ومكوناته

القصصيـة، حتى يمكنـك أن تقـول إن معـظم كتـابـات المازني ـ القصصية أو ذات المتجه القصصي ـ يستنبطها من تجاربه الخـاصة، ومن الممكن أن تكـون كتابـات المازني متمحورة حول ذاته وبإيقاعات متناغمة ومتباينة مـع مختلف المعالم والرؤى الأخرى، التي ينفعـل بها ويتفـاعل معهـا، وقد تساهم مجموعة من العـوامل الشخصيـة والحياتيـة في تضخيم هذا المؤثر الذاتي عند المازني، فيتعايش معه بقلمه وفكره وإحساسه وداخل تيار مضخم الإحساس بأنه ـ ذاتياً ـ مرتكز العـالم، وأن العالم كله يصب في ذاتـه، وتلك هي نرجسية الفنـان وهي قضية أخـرى كما يمكن أن يقـال ومن الممكن أن تعالج في إطار التحليل النفسي للمازني وأدبه، وقد أعطى جـورج طرابيشي لبعض هـذه الجوانب النفسيـة عناية دقيقة ومركزة في دراسة له حول المـازني اعتبرهـا من أهم الكتابات التي كتبت ـ تحليلياً ـ عنه(٦).

ومن الجـدير بـالملاحـظة ـ وهـو مـا يـدهش بحق ـ أن المـازني كان من أسبق الأدبـاء العرب المعـاصـرين الـذين تحدثوا كثيراً عن الخاصية الاجتماعية للأدب، وعن الـدور الذي يساهم به في خدمة الحياة هكذا بأوضح العبارة، وكان من ضمن ذلك ما تحدث به في محاضرة له ألقاها في بغداد أثناء زيارة له في أواخر سنة ١٩٤٤، وكانت بعنـوان (غايـة الأدب) نأخذ منها المقتطفات التالية:

(.. كل ما أعرفه أن الأدب فـرع من شجرة الحيـاة فما يستطيع المرء أن يتصور شيئاً خارج الحياة، أو منقطع الصلة بها، أو غير جـار مجراهـا على سنتها، فـإذا كانت لـلأدب غاية، فهي لا بد أن تكون لغايتها).

(.. إن سعة الحياة تأبى الوقـوف أو النكوص وقـانونهـا الصارم يقضي بأن يظل تيارها جارياً، لا يصده شيء، فإذا عوقه معوق في موضع مال عنه ودار حوله وذهب ينحدر في مجرى آخر.. وهكذا إلى الأبد..).

ويمضي المازني في محاضـرته إلى تـركيز محـدد حول وظيفة الأدب والأديب، داخل المجتمع فيقول:

(.. إن الأديب لا يستطيع أن يعيش بمعـزل عن زمنه، وأن وظيفته الأولى أن يكون هـو اللسان المعبر عن الحياة، ولن يتأتى له ذلك إلا إذا كان يحيا هذه الحياة بعقله وقلبه، والأديب في الواقع مرآة تنعكس في صقالها صورة الحيـاة، فهو يرى زمنه، ولا جناح عليه إذا هو ذهب مذهباً ما في باب السياسة والاجتماع..)(٧).

ولا أرى أنه من الانصاف في الـرأي والتقييم أن يوضـع مثل هذا الكاتب تحت تقنين نقدي مغلق وبواجهة تفيد بأن خطوط إنتاجه كلها تتجمع عند فلسفة الهروب من الحيـاة، ذلـك أن حيثيـات هــذا الأدب هي على النقيض من ذلـك واعتقد أن الصور القصصية التي كتبها ونشرها في كتبه مثل ـ خيوط العنكبوت وفي الطريق، وصندوق الدنيا لا تعبـر في واقع مراميها عن ذلك المتجه الفلسفي ولا تتناسب معه.

وقد تكون ثمة جوانب سلبية في نطاق المعالجة والعرض الفني لم يكن في مثل وضعية المازني ومرحلته أن يتعداها، وقد تكون هنـاك نزعـات تشاؤميـة وموحيـات عدميـة و (ألا جدوى من الحياة) انزلق إليها المازني تحت مؤثرات ذاتيـة خاصة، وبالتالي تأخذ مظهر السخرية والاستخفاف بالحياة، ولكنهـا لا تنتهي في معـظمهـا عنـد دلالات الهـروب من الحياة، بل إننا نجده حتى في أقاصيصه التي يتحـدث فيها عن شظف عيشه ومرارة معاناته، وحتى في بعض المواقف القصصية التي يوحي إلى قارئه فيها بأنه بطلها وأنها أحداث ووقائع خاصة به، مثل ما أورده في كتابيه ـ من النافذة ـ و ـ عود على بدء ـ نجد من الواضح تعلقه بالحياة حتى في حلمه المزيف والمجنح. ونستشف شعوره بالمرارة لأنه لم ينل طيب العيش ورغده، فأداة التعويض عنده هنا، هي تلك السخـرية المبـطنة وذلـك الاستخفـاف الـذكي والحـاد من الحيـاة، وهو كمـا قلت سابقـاً يحسب عليه كمـوقف، ولا يمكن لمثل هذا المـوقف أن ينبىء عن فلسفة الهـروب من الحياة، بأكثـر مما يشيـر إلى تعمق الكاتب في فهم الحيـاة واتخاذه موقفاً منها.

ولست معنياً هنا بالرد على ذلك النقد الذي انتهت زوبعته وتلاشت ريحه، ولم يبق منه غير ذكرى تذكـر عند الإشـارة إلى استغـلال النقد كـظاهـرة من ظـواهـر الـظلم والعسف الثقافي ـ إن صح التعبير ـ من جانب ناقد ـ كمـا يقول عنـه أحـد الكتّاب العـرب (.. ظهر ليلقي أحكـامـه على أدبـاء

العصر ثم اختفى وطلق الأدب والنقد، وكأن الأدب والنقد تسلية يمكن أن تزجى بعض الوقت، وليست وجوداً كاملاً ومعاناة دائمة لا تغني)[٨].

ولا أريد أن أطيل كثيراً حول هذا الموقف النقدي بأكثر من الاعتبار به كنوع من ذلك الظلم الذي أصاب المازني ولحق أدبه ـ والذي يتوجب اليوم وضعه في موضعه. . وقد انتهى ذلك الناقد. . وبقي المازني، وقد يكون من العزاء للمازني، أن ما كتبه ذلك الناقد هو بحق كما يقول ـ فاروق خورشيد ـ

(. . كلام أغفله من يشتغلون بالأدب ويكرسون له حياتهم، عزاء له أن الأستاذ أنيس واحد من دنيا أخرى غير دنيا الأدب، وأنه ترك هذه الدنيا إلى دنيا السياسة أو الرياضة، وان كلمات المازني نفسه، مازالت في هذا الجيل هي كلمات الأدب. . وانه واحد من جيل عانى كل آلام عصره ولم يهرب منها، وإنما واجهها بكل الصدق والصراحة والسخرية)[٩].

وهناك جناية أخرى أصابت المازني ظلماً بتعبيراتها السطحية والتقليدية، وهي لا تنم عن عمق ورسوخ في فهم الأبعاد والدلالات بموضوعيتها ومؤثرها المترابط معها، فعلى سبيل المثال كان المازني من أسبق الأدباء والكتّاب العرب المعاصرين في الكتابة عن الوعي القومي العربي وفي محاولة تحليل مواصفات ـ القومية العربية ـ وحتمية الانتماء إليها وضرورة الدعوة إليها وقد كتب في هذا الشأن مجموعة من المقالات فيأتي دارس معاصر ليضع مثل هذه المقالات وبما فيها من معايير ودلالات في خانة الطرافة، أو الشيء الطريف ـ هكذا ـ في أدب المازني فيقول:

(. . ولعل من الطريف أنه كان من السابقين إلى الإيمان بفكرة جامعة الدول العربية. . الخ)[١٠]. فهذا الدارس والباحث لا يرى في مثل هذه المسألة غير جانب الطرافة ـ النادرة ـ وفي سياق وصف الأسلوب الساخر والخفيف عند المازني بحسب قوله.

غير ان الواقع الموضوعي للمسألة ليس كذلك، فالمازني الذي أخذ يتحسس عن قرب وبوعي يقظ ومبكر هبوب رياح المأساة الفلسطينية واغتصاب الأرض العربية تنبّه إلى أن التكاثف العربي المسؤول والتلاحم القومي الجاد كفيل بأن يصنع قوة في وجه الأطماع الصهيونية (. . ذلك أن مليون فلسطيني إذا أضيف إليه مليونا الشام وملايين مصر والعراق مثلاً يصبحون شيئاً له بأس يتّقى) ذلك هو رأي المازني في ذلك الوقت من سنة ١٩٣٥ م وهكذا ترى معي أنه ليس طرفة من الطرف التي يمكن أن يتفكه بها دارسٌ في معالجات مسطحة وإنما هي قضية وعي قومي تفتّح عليه المازني ونادى به في مقالات مشهورة.

وينتهي بنا مدار المعالجة حول المازني وأدبه إلى جانب آخر، ليس من شك في تمييزه بحساسية خاصة، ويصعب الولوج إليه بغير حذر دقيق وحيطة بالغة، تلك هي مسألة الصلة والمؤثر بينه وبين رفيق دربه وصاحبه عباس محمود العقاد، والدور الذي أحدثه هذا الأخير على المازني ومسار حياته.

والفكرة السائدة تنحصر في ذلك التلازم الذي جمع بينهما وربط أفكارهما ومتجهاتهما النقدية وبالدرجة التي يتبادر اسم أحدهما على الفور حين يذكر الآخر، ويعود ذلك كما هو معروف إلى تعاونهما معاً في ميادين العمل الأدبي والصحفي في بداية ظهورهما على الساحة الأدبية غير أن أحداً لم يشر إلى النتائج التي تكونت بعد حصول التباعد بينهما، وبالتالي الاختلاف في الاتجاه بين الأديبين وانتهى بهما أن يمضي كلّ منهما في طريق.

ومثل هذه المسألة بين الرجلين لم تعالج من جانب الدارسين ولم يحاول أحد استشراف أبعادها وعواملها ونتائجها على ما تمثله من قيمة ومؤثر جدير بالانتباه.

ومن المثير أن يعطي مثل هذه المسألة بعض الوقفات والتلميحات ذات الدلالة البالغة، كاتب صحفي متخصص وبعيد في مجاله عن الدراسات والكتابات الأدبية، ولعله غير معروف في الوسط الأدبي، في سياق كتاب له يتحدث فيه عن ذكرياته وانطباعاته الخاصة حول بعض الشخصيات التي عاصرها ويرى في نظره أنها شخصيات كان لها مؤثرها في المجتمع والتحولات الطارئة عليه، ومن بين هذه

الشخصيات يتحدث عن ـ عباس محمود العقاد ـ الذي خصص له الفصل الأخيرة من كتابه[11].

يتحدث الصحفي ـ محمد السوادي ـ عن ذكرياته مع العقاد وانطباعاته حوله، ليمضي بالحديث عن العلاقة القائمة بينه وبين صديقه إبراهيم المازني، يتحدث أولاً عن الفوارق الشخصية بين الرجلين. وكيف أنه لم يستطع اكتساب صداقة العقاد لأسباب يصفها بقوة اعتداد العقاد بشخصيته وإنّه لم يظفر بغير قليل من الودّ بسبب عنايته بمقالاته اخراجاً وتصحيحاً بينما كانت علاقته مع المازني على غاية من الصفاء والود.

وبعد أن يستوضح العوامل الجامعة بين العقاد والمازني ويقول (إن القدر خالف بينهما في الخلق على هذا النحو ليعطيك من هذا التناقض الجسدي الصارخ تكاملاً غير مسبوق في تاريخ العباقرة. .) يحدد مرتكزات ـ تلازم وتباعد ـ الرجلين ويصل بالتحديد إلى سنة ١٩٣٨ م إذ كان الإثنان يعملان معاً في دار صحفية واحدة، وكان التباعد قد أحدث بمؤثره بين العقاد وصاحبه (. . كانت حبال الود بينه وبين المازني قد رثّت على مر الزمن. . وكانت قصة التلازم الذي دخل التاريخ جامعاً بين الأخوين قد توارت خلف أبواب التاريخ. . وتاهت في منعطفاته. . وكانت نظرة المازني إلى شبابه مع العقاد قد اتخذت لها مساراً غير مسارها القديم. .)[12] ومن الواضح أن مجموعة من الرواسب والمخلفات القديمة والمستحدثة قد عمقت أو ساهمت في تعميق هوة التباعد بينها[13] إضافة إلى الاختلاف في متجهات العمل السياسي والصحفي وقد وقف الكاتبان على طرفي نقيض.

وكان العقاد، بما له من مميزات شخصية أكثر قوة وإقداماً في التقدم إلى ميدان الصدارة في الأدب والسياسة والصحافة، وأكثر جرأة في الدفاع عن نفسه وفي السيطرة والاستحواذ على موقع بارز في ـ سماء الأولمب ـ وأحياناً كثيرة في التفرد البالغ الخصوصية في هذا الشأن.

في حين بقي المازني بعيداً، بالرغم من أهمية وقيمة نشاطه الأدبي والصحفي، يتعايش مع إحساس بالغبن وشعور بالإحباط وبعدم جدوى ما كان يرنو إليه من أهداف وغايات أدبية، كانت بمثابة المنطلق المشترك مع صديقه ورفيقه القديم ـ العقاد ـ الذي يبدو أن نرجسيته قد حدت به إلى الغلوّ في التفرد واجتناء الثمرة لوحده دون شريك، ومن الضروري أن يكون لكل هذا منعكساته الحادة على المازني وتغيير نظرته وهو يتباعد عن رفيقه القديم ويطوي صفحات الماضي المشترك معه في غضاضة يقول عنها محمد السوادي (. . كنت أحس بشيء من المرارة تجاه ذلك التاريخ يعاود المازني بين الحين والحين. . تخفيه فلسفته الساخرة وبسماته الراضية وانصرافه عن ـ أمجاد الحياة ـ انصرافاً صوفياً غير مفهوم. .)[14] ويقول الكاتب أنه رغم صلته الوثيقة بالمازني زهاء سنوات طويلة لم يستطع أن يستوضح شيئاً من المازني في هذا الخصوص. غير أنه أمكنه أن يخمن هذا الاستنتاج وهذا التصور من مؤثرات تلك العلاقة التي دخلت في طي التاريخ.

غير أن الجانب الأكثر أهمية، هو ما يشير إليه محمد السوادي في كتابة المذكور من أن المازني قد اكتشف أخيراً و (. . بعد فوات الوقت، إنه كان كبش الفداء في معارك العقاد، وتوالت الأحداث تؤكد هذه الحقيقة الرهيبة، فغصّ بها وقنع بالصمت أو الكبت بدلاً من الثأر، ورأى أن الثورة لا بد منها بعد أن ضاق بالصمت أو بالكتب، وهو غير مهيأ للثورة على العقاد. .)[15] وبدلاً من ذلك اندفع المازني في ثورة هادرة على نفسه فمضى في اندفاعة حادة مستنكراً شاعريته ومتنصلاً منها، ورافضاً حملاته النقدية التي سبق له أن خاضها ودان فيها بعضاً من أشهر أدباء عصره مثل شوقي وحافظ والمنفلوطي وشكري.

ولعل العقاد قد قنع راضياً بذلك الانسحاب والانزواء من صاحبه ورفيقه القديم، ومنتشياً في الوقت نفسه بنرجسية التفرد على الساحة وممتشقاً سلاح قلمه يثير به المعارك والخصومات من حوله، وبالرغم من وصول الصاحبين إلى موقفين متعارضين ومختلفين، وبما يمكن أن يتيحه هذا من إمكانية احتدام الصراع بينهما، فلم تحصل بينهما أية خصومة معلنة، ومن الواضح أن المازني قد قنع بالغنيمة عند هذا الحد مكتفياً بسخرية أحياناً وبمرارة في أحيان أخرى

بأنه يكتب (ليأكل الأولاد) ولقمة العيش هي التي تسوقه إلى ذلك. ولم يستغل أي موقف معارض ومخالف مع صاحبه ليهاجمه أو ينال منه.

ومن الغريب أن تكون هناك فرصة مواتية للمازني، كان في مستطاعه أن يهاجم العقاد فيها، ومن موقع الدفاع عن حقه المشروع ضد (خطيئة ارتكبها العقاد بشأنه ـ كما يقول السوادي ـ فقد كتب العقاد مقالاً تحدث فيه عن كتاب ـ الديوان ـ وهو الكتاب النقدي الأول والمشترك في التأليف بينهما، يقول في مستهله (.. منذ بضع سنوات نشرت كتاب الديوان، فذاع ذيوعاً لم يسبق له مثيل في مصر، ونفدت طبعة الجزء الأول في أقل من أسبوعين..)..

وهكذا دون أن يشير بأي ذكر إلى شريكه في الكتاب ـ المازني ـ وهي مخالفة غير يسيرة.. وليس من السهل المرور بها دون تعمد مقصود خاصة وأن كتابات المازني كانت تتصدر الصفحات الأولى من الكتاب.

غير أن المازني لم يحرك ساكناً، ولم يحمل نفسه مشقة أي ردّ على ذلك الإهمال، مكتفياً بتلك العبارات البالغة المرارة والمثقلة بأحاسيس الحزن والإحباط والتي ضمنها مقدمة كتابه المعروف (حصاد الهشيم) وفي مجال حديثه عن كتاب ـ الديوان ـ بالذات قال هذه الكلمات متسائلاً في مرارة:

(.. ما مصير كل هذا الذي سودت من الورق وشغلت به المطابع وصدعت به القراء؟.. إنه كله سيفنى بلا مراء فقد قضى الحظ أن يكون عصرنا عصر تمهيد.. وأن يشتغل أبناؤه بقطع الجبال التي تسد الطريق وتسوية الطريق لمن يأتون من بعدهم.. ومن الذي يذكر العمال الذين سوّوا الأرض ومهدوها ورصفوها؟.. ومن الذي يعنى بالبحث عن أسماء هؤلاء المجاهيد، الذين أدموا أيديهم في هذه الجلاميد؟.. وبعد أن تمهد الأرض وينتظم الطريق.. يأتي نفر من بعدنا ويسيرون إلى آخره.. ويقيمون على جانبيه القصور شاهقة باذخة، ويذكرون بقصورهم، وننسى نحن الذين أتاحوا لهم أن يرفعوها سامقة رائعة، والذين شغلوا بالتمهيد عن التشييد، فلندع الخلود إذن ولنسأل: كم شبراً مهدنا من الطريق؟)[١٦].

تلك هي مجموعة الخطوط البالغة الدقة والحساسية التي ربطت بين الصاحبين المازني والعقاد وهي في مجملها من ناحية أخرى قصة لا تخلو من جوانب مأساوية، جمعتهما بطرف وبطل ثالث هو عبد الرحمن شكري، إن قصة الثلاثي المازني والعقاد وشكري، لم تكتب بعد في أوضح صورها وأدق خصائصها وفي مجاهل حيثياتها وتفاصيلها، وأيضاً في عمق مؤثرها الذاتي على الأطراف الثلاثة أنفسهم قبل غيرهم.

ولعل ذكر عبد الرحمن شكري يقودنا إلى المعضلة الأخرى التي أشرت إليها في بداية الحديث. تلك هي مسألة السرقات الأدبية المحسوبة على المازني، ولعل مكمن العداء الأساسي بين المازني وشكري، يعود إلى أن عبد الرحمن شكري كان أول من اكتشف وكتب عن هذه الاقتباسات وأوضح بكامل الجلاء مصادرها ومواقعها من الآداب الأجنبية، وهو بحكم تمكنه من اللغة الإنجليزية، كان مهيأ أكثر من غيره لاكتشاف هذه الحقيقة، فكتب عنها مجلياً تفاصيلها، وبالرغم من دفاع المازني عن نفسه، وما كان يسوقه من مبررات ومعاذير، لا تشذب دفاعه فحسب وإنما تشير إلى واقعة التهمة وحقيقتها، وبالتالي إلى اعترافه بهذه الحقيقة، فالمازني قد تورط بلا شك في هذه المسألة لأسباب غير معروفة، ولعله كان يمضي في هذا الشأن تحت ستار موهوم في عدم قدرة غيره على اكتشاف هذه الحقيقة والتعرف عليها، وهي مسألة مثيرة للغرابة بحق لكاتب في مكانة المازني وقدراته الخلاقة.

وإذا كانت بعض الدراسات المعاصرة قد أولت هذه المسألة في أدب المازني شيئاً من عنايتها والالتفات إليها والاستشهاد بأمثلة مقارنة حولها[١٧] فإنه من شأن الدارسين والمختصين في مجالات الأدب المقارن استقصاء مثل هذه المسألة واستجلاؤها بكامل حيثياتها وبصورة تستهدف الموضوعية والحقيقة في هذا الخصوص. واعطاؤها ما تستحق من تمحيص واستشهادات موضحة ومبينة خدمة للحقيقة ولمصلحة العمل الدراسي.

ويبقى بعد كل ذلك، وقبله إبراهيم عبد القادر المازني، بقيمته ومكانته الأدبية البالغة الأهمية، ويظل محتفظاً بدوره

وإسهامه الريادي في تطور الحركة الأدبية العربية المعاصرة، وليس أول على ذلك من أن إنتاج المازني يحتفظ بدرجة عالية من الحظوة والإقبال لدى القراء في الوطن العربي، وكتبه اليوم من أندر الكتب تواجداً في سوق الكتاب، وأعتقد أنه آن الأوان للاعتناء بانتاجه في طبعات جديدة وكاملة.

طرابلس - الجماهيرية

---

(١) تفيد الموسوعة الصادرة حول المازني وكتاباته بأن عدد الكتب المؤلفة عنه سبعة كتب، منها مخطوطتان بدار العلوم بالقاهرة لم يتم طباعتها حتى تاريخ إصدار الموسوعة وهي:

أ - «فلسفة الفن والاتجاهات النقدية عند المازني» تأليف اسماعيل مصطفى الصيفي ١٩٧٢ م وقد طبعت في فترة لاحقة.

ب - المازني شاعراً ١٩٧٤ م تأليف عبد اللطيف عبد الحليم/لم يطبع بعد راجع/أعلام الأدب في مصر/ إبراهيم المازني/حمدي السكوت ومارسدن جونز نشر مشترك/دار الكتاب المصري/دار الكتاب اللبناني ١٩٧٩ م.

(٢) أدب المازني/تأليف نعمات أحمد فؤاد طبعة ثانية مؤسسة الخانجي ١٩٦١ م القاهرة.

والدكتورة في مقدمة طبعتها الثانية تشير بوضوح إلى قضية بالغة الخطورة تتمثل في حادثة سطو واقتباس على فقرات مطولة من كتابها. وغير خاف أنها تشير بأصبع الاتهام إلى ناقد مشهور وضع كتاباً صغيراً على هيئة محاضرات حول المازني وهي مسألة جديرة أن تكون موضع دراسة متفحصة.

(٣) إبراهيم المازني/تأليف محمد مندور مكتبة نهضة مصر الطبعة الأولى عام ١٩٥٤ م.

(٤) راجع المقال في كتاب (في الثقافة المصرية) بعنوان - الهارب من الحياة - دار الفكر الجديد ١٩٥٥ م طبعة أولى بيروت وهي بقلم الدكتور عبد العظيم أنيس/والكتاب مجموعة مقالات نقدية بالاشتراك مع الناقد محمود أمين العالم

(٥) خير مثال على دلك المقالة المركزة الهامة التي كتبها - مارون عبود - بعنوان - إبراهيم عبد القادر المازني ونشرها ضمن كتابه (جدد وقدماء) الطبعة الرابعة ١٩٧٢ م وفيها تدليل وتوضيح حول نفور المازني من الفلسفة الألمانية منها بالذات، مع استشهادات طريفة من كتاباته.

(٦) راجع - إبراهيم عبد القادر المازني الدوران في محاورة الذات - ضمن كتاب (عقدة أوديب في الرواية العربية) تأليف جورج طرابيشي دار الطليعة الطبعة الأولى ١٩٨٢ م.

(٧) هذه الافادات منقولة من التعقيب الذي كتبه - أكرم الميداني - كرد على المقالة النقدية ونشرتها مجلة «الآداب» البيروتية بعنوان -=

= المازني والهرب من الحياة - العدد الرابع ١٩٥٤ م. وهي مقالة لها قيمة موضوعية ووثائقية هامة.

(٨ و ٩) راجع مقالاً هاماً بعنوان - المازني وفنون الأدب - بقلم فاروق خورشيد/مجلة الهلال العدد الثاني ٢/١٩٧٦ م.

(١٠) راجع كتاب بعنوان - الأدب المعاصر في مصر - تأليف الدكتور شوقي ضيف دار المعارف طبعة ثانية/١٩٦١ م فصل بعنوان إبراهيم المازني ص ٢٦٤.

(١١) راجع كتاب بعنوان (أقطاب مصر بين ثورتين) تأليف الصحفي محمد السوادي/الفصل الخاص حول عباس محمود العقاد/ كتاب اليوم العدد ١١٧/١١/١٩٧٦ م.

(١٢) المرجع السابق نفسه.

(١٣) يورد عامر العقاد في كتابه (لمحات من حياة العقاد) تفاصيل حادثة بين المازني والعقاد ما يفهم منها أن المازني لم يبلغ صاحبه بأن صاحب جريدة يبحث عنه للعمل معه والعقاد عاطل عن العمل (.. ولكن المازني لم يخبر صاحبه بدلك فقد يكون قد سهى عليه، ولكن العقاد كان يعتقد غير ذلك، وقد سمعته يقول لي في جلسة من جلسات معه في ليالي الشتاء سنة ١٩٥٩ بعد العشاء انه أخذ عليه تلك الحادثة..) ثم يقول عامر العقاد إنه (.. خلال سماعي العقاد يروي تلك الواقعة، بينه وبين صديقه، ألاحظ أن صوته كان يخفت كمن اخطره سياق الحديث العابر إلى ذكر حادثة كم تمنى ألا يذكرها..) إلى أن يصل إلى الاستنتاج المباشر من محصلة ذلك كله حين يقول (.. فاكتشفت من إطراقته المعهودة فيه أنه لم يغفر للمازني تلك الحادثة..).. راجع لمحات من حياة العقاد ص ٨٨ - ٨٩، دار الشعب الطبعة الثانية ١٩٧٠ م القاهرة.

(١٤) كتاب السوادي المشار إليه/مرجع سابق.

(١٥) المرجع السابق.

(١٦) راجع مقدمة كتاب ابراهيم المازني (حصاد الهشيم) القاهرة ١٩٢٤ م.

(١٧) تعطي الدكتورة نعمات أحمد فؤاد في كتابها حول (أدب المازني) تحليلاً مركزاً ومقارساً لهذه الاقتباسات وتطرح أمثلة استشهادية باللغتين العربية والإنجليزية، راجع الفصل الخامس من كتابها بعنوان - المازني المترجم - ص ٢٤٦ - ٢٧٠ مرجع سابق، كما يعطي الدكتور بدوي طبانة في كتابه (التيارات الأدبية المعاصرة في النقد الأدبي) تحليلاً مجملاً حول هذه الاقتباسات من جانب المازني والمجادلات التي أثيرت حوله في الصحف من جانب بعض الأدباء/ راجع الصفحات ٣٥٤ - ٣٦٠/مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الأولى ١٩٦٣ م.

ويوجد أيضاً كتاب نادر بعنوان (المعول) من تأليف - محمد علي حماد - وقد صدر سنة ١٩٣٤ م وقد سبق نشره على هيئة مقالات متفرقة في الصحف وهو يدين المازني بحدة بسبب هذه السرقات. كما يشير رمزي مفتاح إلى مثل هذا الجانب عند تعرضه للمازني في كتابه الموسوم (رسائل النقد) المطبوع سنة ١٩٣٧ م.

قصة قصيرة:

الصّاحب

حسن مشري القرشيشي

كل الذين حولي يشغلهم الورق الذي بين أيديهم وفوق الطاولات.. الدنيا كلها في مربع صغير ورشفة شاي أو قهوة.. كل منهم يمسكها بطرف ويُمني نفسه بالاستحواذ عليها.. كنت الوحيد الذي يرقب زخات المطر وهي تنزل بقوة وتغسل كل شيء.. تركت الكتاب فجأة وطفقت أنقل عيني بين النافذة والباب.. أحياناً يخيّل إليّ أن مطر النافذة ليس كمطر الباب فأبتسم وأعيد ما تصوّرت ثم أركز النظر من جديد.. تعتريني صور كثيرة في أحوال الدنيا والناس وسرعان ما أعود مرّة أخرى إلى النافذة والباب لأقول لنفسي: «النافذة لي والباب لهؤلاء، النافذة أصغر من الباب لكنها أجمل ولها خصوصيتها، لو شبّ حريق هنا لخرجوا هم من الباب وخرجت أنا من النافذة، لو فعلوا أيّ شيء في الدنيا أفعل أنا العكس، أنا محكوم عليّ، وهم لا شغل لهم غير الجلوس واللعب بالورق».

منذ زمن وأنا وحدي أجلس هنا كل يوم، أطلب قهوة، أقرأ كتاباً أو مجلة قديمة أقتل بها الوقت.. العيون من حولي ترمقني بطرف خفي، وجوه كالضفادع، لم تتغير، أصوات قِرديّة تتعالى بين الفينه والأخرى: «قهوة يا شافْ».. منذ اليوم الأسود لم أتعرف على أحد. لا يكلمني أحد. عزائي الوحيد أن مشكلتي ليست هيّنة، تستوجب الحزن وأحياناً الانغلاق على النفس.. غالباً ما أشعر أني في حاجة إلى صديق بمواصفات خاصة، وهذا أيضاً ليس هيّناً.. لا بدّ أن أتحمّل وحدي تبعات التحوّل الذي طرأ عليّ.. هل نفعت الصداقات بالجامعة يوم حلّت المصيبة؟ خافوا من الإضراب.. جبناء...

هذا الصباح جلست وحدي كالعادة.. لا أنتظر شيئاً.. أتملّى مطر النافذة ومطر الباب.. الخداع البصري لا ينفك يثير إعْجابي لكنه يزيدني جهامة على الدنيا والناس.. الطاولات والكراسي تزدحم من أجل أوراق لا معنى لها وأنا وحدي حزين متبرّم في ركن بارد.. كم مرّة جربت الكتابة لكني لم أفلح.. من قال إني افتقدت في تلك الموهبة القديمة؟ كان المعلم يعجب كثيراً بفروضي في الانشاء ويقرؤها على رملائي.. كنت أفرح كثيراً لذلك.. آه لو أوفّق في الكتابة.. أتنفس على الأقل.. ماذا سيفعلون أكثر مما فعلوه.. الكتابة لمجرد التسلية ممنوعة أيضاً..! مصابون بالهوس، كل الأوراق يحسبُونها مناشير..!

لم أدر كيف خطر لي أن أُخفي الكتاب في جيبي وأخلُص منه، العيون هنا كثيرة ولا داعي لجلب المتاعب.. ما أتعس الخوف حين يكبل الانسان... فجأة وقف شخص أمام وجهي، لا أعرف متى وكيف دخل.. استأذن بالجلوس، أذنت له، جلس على يميني ووضع قهوتي بيننا وسكت.. كان الوحيد - تقريباً - الذي لم يعرض عليّ لعب الورق هذا الصباح.. كيف حصل هذا!؟.. نظرت الى النافذة ثم الى الباب.. وازنْتُ وقارنت.. أعدت النظر من جديد بين صاحبي والناس.. نفسي تحدثني بأن النافذة لم تعد لي وحدي.. أحسست أن شخصاً آخر سيشاركني أمطارها وسماءها وهمومها وكل شيء فيها.. نظرت إلى صاحبي بطرف خفيّ فاذا وجهه غارق بين دفتي كتاب.. قويت الحاسة السادسة في داخلي.. قال قلبي هذا هو الصاحب.. لا بد أنه غريب، كيف يقرأ كتاباً في مقهى من الدرجة الرابعة؟ أنا تعودت على هذا.. مضطر.. لا وجود لنوادي ونشاطات مستقلة عن الحكومة والا كنت أخفيت وجهي على الأقل.. الدنيا كلها موصدة في وجهي.. مقاهي الدرجة الرابعة هي حلبة التعارف الوحيدة. أنت وحظّك. إما أبيض وإما أسود. الأفضل أن تبقى وحدك ولا تفشي أسرارك لمخلوق.. الوحدة قاتلة أيضاً..

لعليّ أنا وهذا الرجل وجهان بقلب واحد.. ربما كلانا يفكر في الشيء نفسه.. لعلّه الآن يقول هذا هو الصّاحب.. هو لم يجلس بجانبي هكذا صدفة.. بعض

الكراسي كانت شاغرة عندما اختار هذا المكان.

المهمّ الآن، من سيتكلّم؟. القـراءة تشغلـه عن العـالم بأسره، لا بد أنّه طيّب بسبب الكتب.. جاء النادل فجأة.. أخذ الكأس الفارغة من أمـامي.. وقفتُ لأدفع الحساب قال النادل وهو يمسح الطاولة: «قهوتـك خالصـة» قلت: كيف، من دفعها! قال؛ صاحبك. قلت: أيّ صاحب؟ والتفت عن يميني فاذا به يبتسم ويقول: «المرّة القادمة عندك يا سي كمال»

- آسف.. لا مؤاخذة من فضلك. ربما كنت أعـرفك.. كثيراً ما أقع في مثل هذه المواقف.

- معـك حق - كلنا نقـع في النسيـان - لكنـك لا تعـرفني فعلاً.

- لم أفهم!

- هذا الأمر طبيعي جداً. أحياناً يعرف الـواحد منّـا أشياء كثـيرة عن غيره دون علم منـه، وأحيـانـاً يـرى الـواحـد منّـا ويسمع ويتقصّى أخبار الغير، وربّما أحبّ أيضـاً لمجرّد أشيـاء تعجبه فـي شخص ما.

- أنت خفيف الـدم ولـطيف. هكـذا بسرعـة جعلتَ مني بطلاً.. ماذا أقول لك؟ شكراً على كل حال!

- تتواضع دائـماً كعهدي بـك، إن شئت أذكّرك بـأشيـاء كثيرة ولا أظنك تنساها أبداً.

- تفضل، قلها ماذا تنتظر؟

- خـطاباتـك المزوجـة بالنكـات والتلميحـات في مـدرج الجـامعة طيلة ثـلاث سنوات، تنسى نقاشـاتك الحادّة مـع الشيوعيين ودفاعك عن حقوق الطلبـة أمام مجلس الكليـة؟! تَـذْكُر ذلـك الطالب عنـدما أراد عـرقلة الاضراب وأصرّ على دخول المحاضرات.. تنسى أنك وقفت له أمام الباب وحاولت إقناعه بوجوب مناصرة الانتفاضـة الفلسطينيـة!؟ لقد حـاول ضربك، لكن الزملاء سحقوه بسرعـة.. هذا قليـل من كثير وإن شئت زدتـك، لقـد كنت حـديث الخـاص والعـامّ في الأوساط الطلابية أتنكر هذه النجوميّة على نفسك يا بطل!؟

- إذن كنتَ طالباً هناك، في أيّ قسم؟

- عربيُّة، تخرجت السنة المـاضية وعيّنـوني هنا، وأنت، لم أرك بالمعهد لعلّك تدرّس بمكان آخر؟

- غريب سؤالك هذا، مثلك لا تفوته هذه الأمـور، كيف فاتتك هذه المعلومة الخطيرة أيّها المعجب؟

- ايه معلومة، لا بدّ أنك تنكّت أو تلمّح كالعادة، حاذر، لسنا في الجامعة الآن..

- بـل أنتم الـذين لم تفعلوا شيئـاً من أجلنـا، تخلّيتم عنـا بسهولة

- أنت من المطرودين يا كمال!

- ....

- ماذا تفعل اذن؟!

- كما ترى.

- لماذا لا تسافر؟

- منعوني.

- ماذا تنوي أن تفعل إذن؟

- خائف، لا أحب أن أتهوّر وأظلم نفسي مرّة أخرى.

- ماذا تقصد؟

- لا لا أبداً، لا شيء

- ما لك ارتبكت فجأة؟!

- لا داعي أرجـوك.. من السهـل أن نتحـدث لكن من الصعب إيجـاد الحـل.. ثم.. هـذا المـوضـوع يؤلب عليّ المـواجع كلما أثـرته.. أريـد أن أهـدأ وأريـح أعصـابي عـلى الأقل، يكفيني ما أنا فيه.

- معك حق نغيّر الموضوع إذا كان يزعجـك.. تذكـرت، منـذ حين رأيت في يـدك كتـابـاً. لا بـدّ أنـك تسلّيّ نفسـك بـالقراءة. فكـرة جيدة.. أنـا أيضاً أفعـل مثلك كـما تـرى. القلق يلتهم كـل الناس، هـذه الرواية أنهيتهـا الآن. هـل تسمـح لي بالاطـلاع على كتـابك، لعلك انتهيت من قـراءته أنت الآخر؟

لست أدري كيف بـدأت أشـكّ في الـرجـل.. طـريقتـه هذه، ليست غريبة عليّ.. الشرطة بالجـامعة كـانوا ينـدسّون بأساليب عجيبـة. صحيح أننـا أمسكنا البعض منهم. لكننـا كثيراً ما أخطأنا في حقّ الكثـير من الزوّار وحتى الـزملاء غـير المعروفين.. لم أجد بدّاً من تسليمه الكتاب، لكني اعتـذرت أن أبادله إياه بدعوى أني لا أزال في بدايتـه.. أخذ الكتـاب بين يديه، قلبه وراح يتصفّحه ويدقّق فيه.. كنت متضايقـاً، شديد الرغبة في التملّص منه.. بين الحين والآخر أوشك أن أعتـذر لكني أتماسـك.. قلت لنفسي: «الـوجـه والهيأة لا يبعثـان على الريبة. من يدري المظاهر خدّاعة أيضاً!».

مهما يكن الأمر، جوارحي انتكست من طريقة كلامه، لو بقي صـامتاً كـان أحسن، ليس هكـذا يكـون الصـاحب.. للأسف، النافذة بأمطارها وسمائها وأوهامها وكل شيء فيها، بقيت لي وحـدي.. خـاب ظني فيـه. صـار بسرعـة تـافهـاً كغيره.. النـاس في العـادة لا يـدفعـون الحسـاب مـرتـين، حضرته عزمني على مشروب جديد! ببجاحـة بدأ بـطرح أسئلة لا تهمّه ويلحّ على الاجابة.. أكـاد لا أصدق، صـار النـاس مشكوكاً في ذمتهم هـذه الأيام، لـو جـاءت الشرطـة في اليوم التـالي ودخلو البيت وفتشـوه وأخـذوا كـل كتبي وأوراقي وحققـوا معي، لن تكون هنـاك مفاجـأة كبيرة. لقـد تعودت على ذلك وألفته..